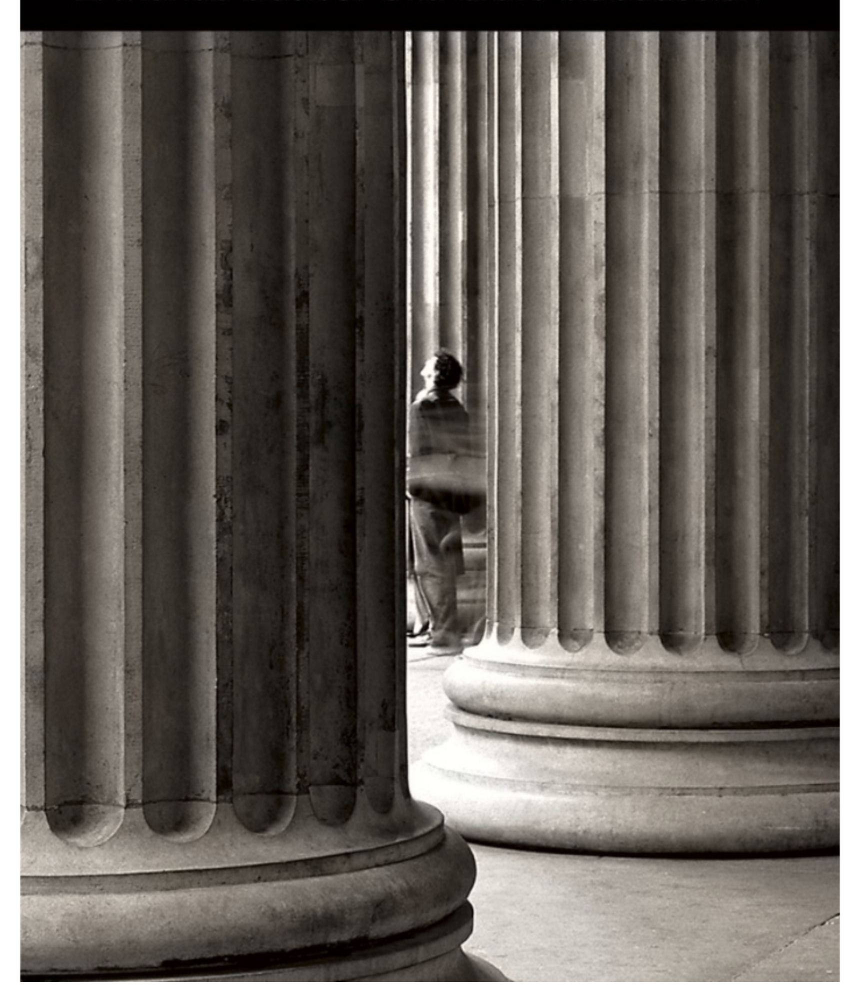

Mary Beard y
John Henderson
El mundo clásico: Una breve introducción

Novelas, películas, teatro, moda, turismo dan fe del innegable atractivo que sigue ejerciendo, pasados más de dos mil años, el mundo clásico en nuestros días.

A cargo de los prestigiosos especialistas Mary Beard (Premio Princesa de Asturias de Ciencias Sociales 2016) y John Henderson, esta breve introducción nos lleva, con un original planteamiento, a captar y distinguir las variadísimas imbricaciones de la antigüedad grecolatina y los numerosos frutos que ha alumbrado a lo largo de la historia, desde Virgilio a Poussin y Evelyn Waugh, de Demócrito a Karl Marx, de las ruinas de un templo en la recóndita Arcadia a James Frazer.

Un libro vivaz, de amena lectura, rebosante de anécdotas, que no sólo rompe una lanza a favor de la cultura clásica, sino que sienta su importancia insoslayable para la comprensión y construcción del mundo actual.



Mary Beard & John Henderson

El mundo clásico

Una breve introducción

Very Short Introductions (Español) - 1

ePub r1.1

Titivillus 15.08.2023

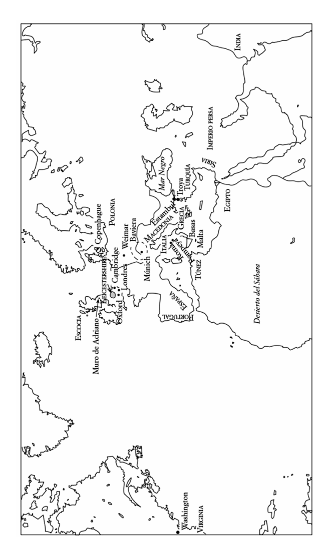
Título original: *Classics. A very Short Introduction*
Mary Beard & John Henderson, 1995
Traducción: Manuel Cuesta, 2016

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

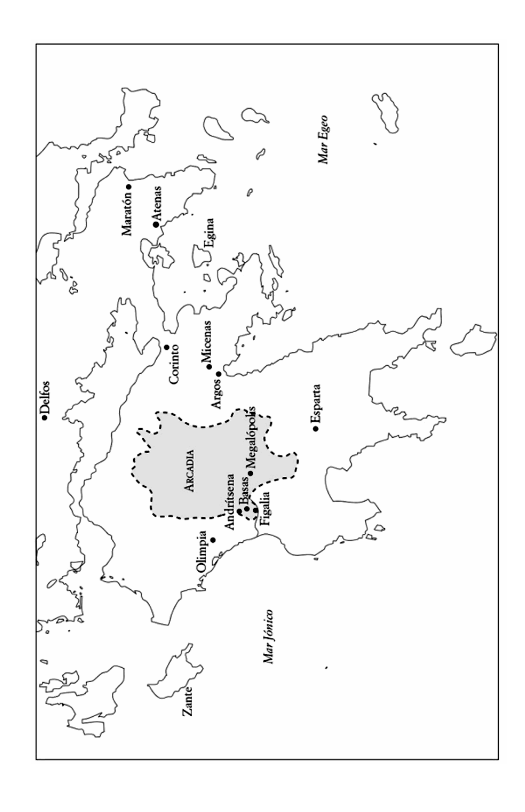




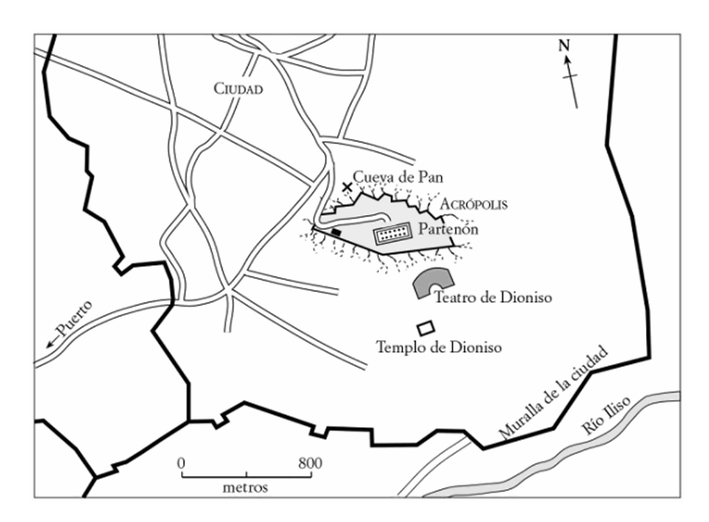
Índice de contenido



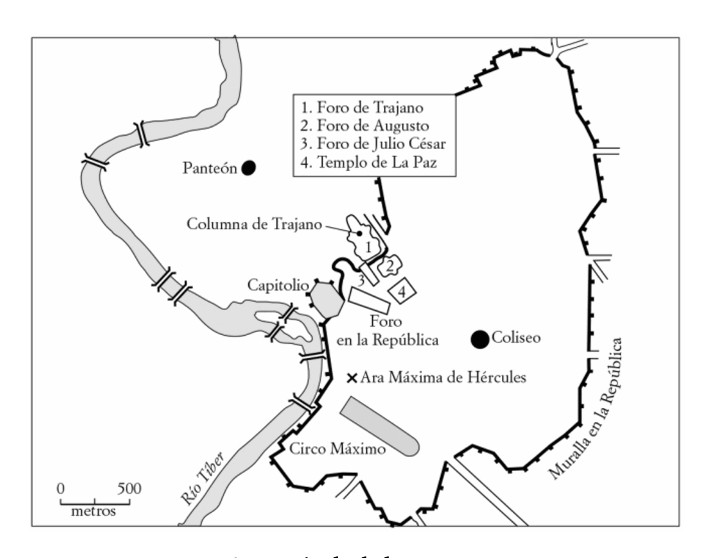
1. El mundo clásico.



2. Grecia.



3. La Acrópolis de Atenas.



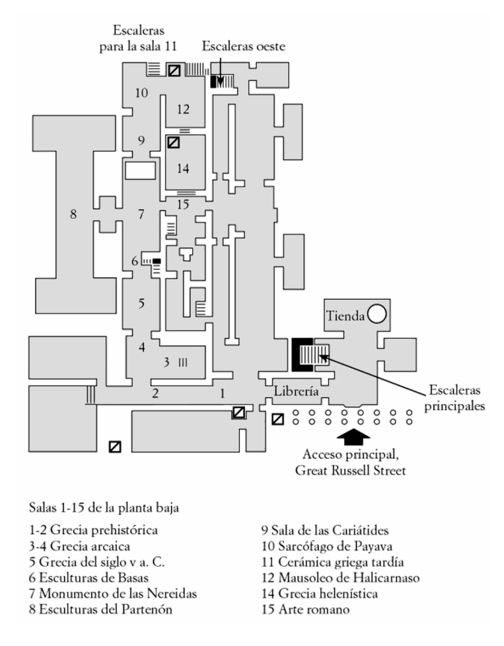
4. La ciudad de Roma.

1. La visita

Dentro y fuera del museo

ESTA introducción al estudio del mundo clásico empieza con una breve visita a un museo. Hemos elegido el Museo Británico, en Londres, y dentro de él, una sala específica que alberga un monumento específico que ha sobrevivido de la antigua Grecia. Un museo es, sin duda, un buen lugar desde el que acercarse a la antigua Grecia y la antigua Roma, y esta visita va a ser el punto de partida de una aproximación al mundo clásico —y al estudio del mismo— en la que iremos mucho más allá de cualquier museo y de sus objetos.

Nuestra visita va pasando por las diversas salas según el recorrido que nos indica, con su numeración, el plano que se ofrece a los visitantes del museo (véase la ilustración 1). Subimos la gran escalinata, atravesamos las altas columnas del pórtico clásico, accedemos al vestíbulo y cruzamos la librería; a continuación recorremos las urnas funerarias y unas tinajas gigantescas —tipo Alí Babá—, expuestas como muestra de la Grecia heroica, prehistórica (salas 1 y 2), así como las primeras figuras de mármol, que marcan el comienzo de la escultura «clásica» (salas 3 y 4). Proseguimos por entre las vitrinas de relucientes vasos griegos rojos y negros (sala 5) hasta llegar al pie de unas estrechas escaleras que parecen sacarnos del camino principal, pero todavía no hemos contemplado la pieza estrella, las esculturas del Partenón. Conque tomamos un desvío, y queda una sorpresa para más tarde.



1. Plano del Museo Británico: cómo llegar a la sala de Basas.

Subimos las escaleras que llevan a la sala 6, que está en una entreplanta situada sobre el resto de galerías. Pasamos junto al emotivo dibujo de unas ruinas antiguas, obra de algún milord que se ha cuidado mucho de incluir los signos de su clase y su carácter, esto es, su escopeta y su perro (véase la ilustración 2), y he aquí que desembocamos en una sala de exposición con un diseño especial: puntos de luz sabiamente distribuidos atraen las miradas sobre una serie de planchas de piedra esculpida —de aproximadamente medio metro de alto— que, dispuestas de extremo a extremo a modo de friso (sucesión de cuerpos que luchan: hombres, mujeres, caballos, seres mitad hombre y mitad caballo…), circundan el habitáculo a la altura de los ojos sin que quede libre un centímetro, ya que la sala se ideó, literalmente, «para encajar». Vienen en nuestro auxilio algunas cartelas explicativas. Estos relieves —nos informan— en otro tiempo constituían el friso, esculpido hacia finales del siglo V a. C., del habitáculo interior del templo del dios Apolo que había en un lugar llamado Basas, en la Arcadia, región recóndita del extremo suroccidental de Grecia. (Todos los lugares mencionados en el libro están indicados en los mapas de las páginas 8 – 10.)



2. Exhibición de los despojos. Dibujo de Cockerell del templo de Basas tras la excavación.

El friso —explican las cartelas— representa dos de las escenas más famosas de la mitología griega. La mitad de estos cuerpos combaten en la batalla de unos griegos contra los Centauros, híbridos de hombre y caballo que, en modo propio de auténticas bestias, han arruinado un banquete de bodas tratando de raptar a las mujeres; la otra mitad luchan en el conflicto entre unos griegos —o, mejor dicho, unos varones griegos con Heracles a la cabeza— y las Amazonas, salvajes guerreras extrañas e inciviles. De los célebres doce trabajos de Heracles (en latín, Hércules), uno consistió —se nos informa— en robar el cinturón de la amazona reina.

El friso se halla en su totalidad aquí, en el Museo Británico, precisamente a causa de aquel milord inglés —y de sus amigos— en cuyo dibujo reparábamos subiendo las escaleras. A comienzos del siglo XIX, un grupo de arqueólogos-exploradores ingleses, alemanes y daneses redescubrió, en efecto, los restos del templo de Basas, y en cuestión de meses, aquellos hombres amasaron una pequeña fortuna al vender estas esculturas al gobierno británico; algún fragmento ha terminado en Copenhague, y algún otro sigue en Grecia, pero el conjunto se llevó prácticamente íntegro a Inglaterra.

Aquí hay, con todo, un rompecabezas, como la cartela explica, pues esta sala del Museo Británico se concibió, según decíamos antes, «para encajar», pero para encajar ¿con qué? Las 23 piezas —aquí nítidamente ordenadas de extremo a extremo, una junto a otra

— aparecieron, en cambio, separadas, desperdigadas por la zona de las ruinas del templo en total caos, y nadie ha llegado a tener realmente la certeza de qué va con qué, de cómo deba armarse exactamente este gigantesco puzle pétreo o cuál tenga que ser la imagen resultante. Quien examine los dibujos de las piezas del friso que hay en el esquema que cierra este libro (págs. 190 – 191) estará siguiendo, simplemente, una solución entre otras posibles al problema de su composición original. Lo que vemos en la sala de Basas del Museo Británico constituye, del mismo modo, una mera hipótesis —en opinión de alguien, la más plausible— sobre qué aspecto presentaría dicha composición.

¿Sobre qué aspecto presentaría? Dejando aparte el rompecabezas de las piezas, las cartelas explicativas ya nos han advertido que, en su antiguo emplazamiento, estos relieves jamás se vieron así: en el templo iban a una altura de siete metros sobre el muro del habitáculo interior, estaban pobremente iluminados, y probablemente resultasen difíciles de ver (imaginemos un buen cúmulo de polvo y telarañas); no estaban, no, debidamente colocados a la altura de los ojos, ni los hacían destacar puntos de luz. Es, por supuesto, innecesario aclarar que nos encontramos en un museo, lugar donde estas «obras de arte» han de exponerse para que las contemplemos —admiremos o estudiemos— limpias, bien dispuestas y debidamente explicadas; como también huelga aclarar que el templo de Basas, lejos de ser ningún museo, se construyó para el culto religioso, y que estas esculturas formaban parte de un lugar sagrado cuyos visitantes no se desplazaban hasta allí, como después veremos, en busca de cartelas por las que informarse de lo que estaban viendo (después de todo, ellos habían mamado desde niños las historias de Heracles contra las Amazonas y de unos griegos contra los Centauros). Es decir: que entre aquel contexto histórico y la forma de presentación actual se abre un abismo.

Abismo, claro, con el que los museos siempre trabajan y que nosotros, visitantes de museos, hemos aprendido a dar por hecho. No nos sorprende, por dar un caso, encontrar una punta de lanza prehistórica —un día acaso fatalmente alojada, de manera harto cruenta, en el cráneo de algún desventurado combatiente— colocada ante nosotros en el interior de una elegante vitrina; tampoco nos ronda siquiera la cabeza que esas lustrosas

reconstrucciones museísticas de cocinas romanas, con sus saludables ingredientes y sus joviales cocineros esclavos de cera, quizás encierren bastante de las realidades —mucho más sórdidas— de las labores domésticas y culinarias de la antigua Roma o de cualquier otro ámbito. Así funcionan, en efecto, los museos. Y ante sus montajes, nosotros no nos engañamos en la idea de que «simplemente» representan el pasado.

Al mismo tiempo, sin embargo, ese abismo entre el museo y el pasado, entre nosotros y ellos, hace que surjan una serie de preguntas, porque en el caso de Basas puede, sí, que nos demos buena cuenta de que, originariamente, estas esculturas no formaban parte de un museo sino de un santuario religioso. Pero «religioso» ¿en qué sentido? ¿Cómo debemos concebir la «religión» que se practicaba en un templo griego? Y para los griegos, los objetos «religiosos» ¿no eran además, como para nosotros, «obras de arte»? Este templo se encontraba, como después descubriremos, en medio de la nada, en el confín del mundo, en la ladera de un monte. ¿Qué sentido tenía un templo justo ahí? ¿Es que nadie iba a visitarlo, en lugar de como pío peregrino, como turista, por su interés? De entre los visitantes de la Antigüedad, ¿ninguno quería que le explicasen alguna de las escenas representadas, apenas visibles a siete metros de altura? ¿En qué medida su visita era distinta de la nuestra al museo? ¿En qué medida podemos calibrar, dicho de otro modo, el mencionado abismo que nos separa de ellos, lo que tenemos en común con quienes visitasen en el siglo v a. C. este templo (peregrinos, turistas, devotos…) y lo que nos aleja?

También surgen preguntas sobre las historias ocurridas precisamente en ese abismo interpuesto, pues la historia a la que pertenecen estas esculturas no es en exclusiva nuestra y de quienes primero erigieran y usaran el templo. ¿Qué significaba Basas, por ejemplo, para los habitantes de la Grecia romana, esto es, de la Grecia que, unos trescientos años tras la construcción de este santuario, la gran superpotencia que entonces era Roma ya había asimilado al mayor imperio que aquel mundo hubiera conocido? La conquista romana, por su parte, ¿conllevó alguna diferencia para quienes acudían a este templo, así como de cara a sus expectativas? ¿Qué hay, por último, del intrépido grupo de exploradores que, enfrentándose a los salteadores de una Grecia en aquel tiempo

turca, redescubrieron Basas y se llevaron consigo sus esculturas a Inglaterra? ¿Fue la suya una empresa que, por sus connotaciones imperialistas, de expolio, hoy nos hace sentir incómodos? ¿Eran, quizás, más bien turistas, igual que nosotros? ¿Cómo encajaba Basas en su visión del mundo clásico? Y con aquella visión suya, ¿podemos identificarnos también nosotros en virtud —al menos en parte— de una común admiración por la literatura, el arte y la filosofía de Grecia y Roma?

Nosotros y ellos: el estudio del mundo clásico

El estudio del mundo clásico se da, precisamente, en ese abismo que se interpone entre nosotros y los antiguos griegos y romanos; plantea preguntas derivadas tanto de nuestra distancia con respecto a «su» mundo como de nuestra cercanía a él, del carácter familiar de su mundo en el nuestro (en nuestros museos y en nuestra literatura, pero también en nuestras lenguas, culturas y maneras de pensar). El estudio del mundo clásico no solo apunta a descubrir o desvelar el mundo antiguo (aunque ese es igualmente su fin, como dejan ver el redescubrimiento de Basas o la excavación de las avanzadillas más extremas del Imperio romano en la frontera escocesa); su objetivo consiste, además, en determinar y debatir nuestra relación con dicho mundo. A lo largo de este libro vamos a explorar tal relación —así como su historia— partiendo de un espectáculo que nos resulta familiar, pero que, según después veremos, igual puede convertirse en enigmático y extraño: la exposición, en el corazón de la moderna Londres, de los fragmentos desmembrados de un templo de la antigua Grecia. La palabra latina *museum* en otro tiempo significaba «templo de las musas». Los actuales museos, ¿en qué sentido son lugares adecuados para conservar tesoros de templos clásicos? ¿En apariencia nada más?

Las cuestiones que saca a relucir Basas nos permiten enfrentarnos al mundo clásico —y a su estudio— desde la perspectiva más amplia posible, porque enfrentarse al mundo clásico trasciende, por supuesto, el estudio de los restos físicos de la antigua Grecia y la antigua Roma (la arquitectura, la escultura, la cerámica y la pintura); implica aproximarse, por no citar sino unos

pocos ejemplos, asimismo a la poesía, el teatro, la filosofía, la ciencia y la historia escritas en la Antigüedad, que hoy seguimos leyendo y discutiendo como parte de nuestra cultura. Sin embargo, también en estos casos se nos plantean cuestiones comparables, interrogantes sobre cómo se supone que hemos de leer una literatura con más de dos mil años de historia, escrita en una sociedad muy alejada y diferente de la nuestra.

Leer, valga de ejemplo, los escritos de Platón sobre temas filosóficos implica confrontar dicha diferencia y tratar de comprender una sociedad (la Grecia del siglo IV a. C.) en la que el acceso a la escritura no venía dado por libros impresos, sino por rollos de papiro, cada uno de los cuales había copiado manualmente un esclavo; una sociedad donde la «filosofía» se consideraba aún una actividad que se desarrollaba al aire libre —en medio de la vida de la ciudad— y se integraba en un mundo social de bebida y banquetes. Aquella filosofía siguió constituyendo, de hecho, algo bien distinto de nuestra tradición académica incluso después de haberse convertido en una disciplina autónoma que se estudiaba en salas de conferencias y aulas; cosa que se produjo, hasta cierto punto, ya en el recién mencionado siglo IV a. C., pues la escuela de Platón fue la primera de las posteriores «academias», nombre que recibió por el barrio ateniense en el que se ubicaba.

Por otra parte, e independientemente de su lejanía, leer a Platón es también leer una filosofía que nos pertenece a nosotros, no solo a ellos. Y es que hoy Platón sigue siendo el filósofo que más se lee en el mundo, y cuando lo leemos lo hacemos, inevitablemente, en la idea de que pertenece a «nuestra» tradición filosófica; es decir, que lo leemos a la luz de cuantos filósofos ha habido después, los cuales han leído, a su vez, a Platón… Este complejo proceso interactivo de lectura, comprensión y debate constituye, precisamente, el desafío del estudio del mundo antiguo.

El templo de Basas es un caso único, irrepetible: ningún otro monumento o texto puede competir con él en lo que respecta al espectro de cuestiones que suscita. En este libro vamos a indagar, así, en cuantos tipos de pistas distintas nos ha dejado este templo, en sus esculturas, en su historia; desde los conflictos míticos representados en sus muros —hombres luchando contra mujeres, hombres luchando contra monstruos— y los enigmas específicos de

su finalidad, función y uso, hasta la mano de obra esclava que lo construyó, el paisaje que lo rodea, los visitantes que acudían a admirarlo en la Antigüedad y, naturalmente, las sucesivas generaciones que han ido redescubriéndolo y reinterpretándolo.

Cada elemento del mundo clásico llegado hasta nosotros representa —es indudable— algo único. Al mismo tiempo existen, sin embargo, como en este libro tendremos ocasión de ver, ciertos problemas, ciertas historias, ciertos interrogantes y ciertas implicaciones comunes a todas esas reliquias (reliquias que comparten, de hecho, en «nuestra» historia cultural un lugar que les es exclusivo). Semejante constatación —y la reflexión de ella derivada— está en la base del estudio del mundo clásico.

2. Sobre el terreno

El largo camino hasta Grecia

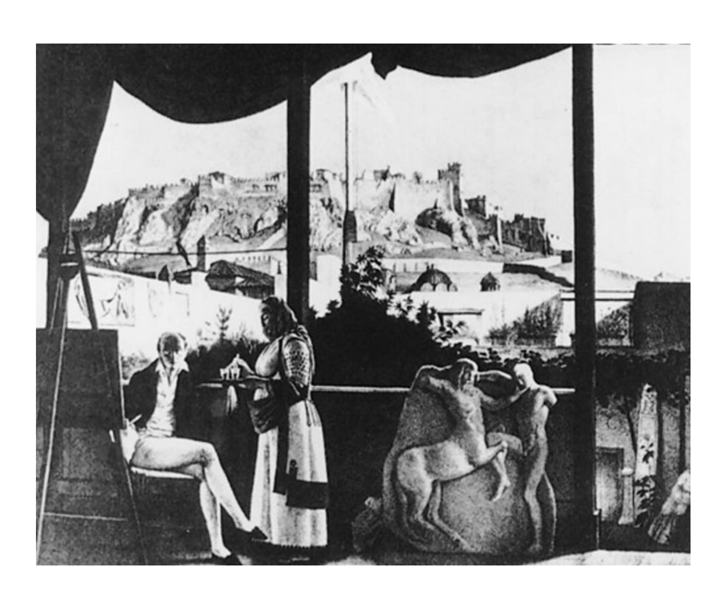
LA DEL redescubrimiento del templo de Basas es una historia de exploración, buena suerte, amistad, coincidencias, diplomacia internacional, venta agresiva y asesinato. También es una historia altamente instructiva sobre los distintos modos de enfocar, todavía hoy, el estudio del mundo clásico.

La historia arranca en la Atenas de los primeros años del siglo XIX, es decir, no en la desbordante metrópoli actual, sino una caótica ciudad pequeña bajo dominio turco (unas 1300 casas, apenas un pueblo). No se trataba, desde luego, de un centro turístico: más allá de un monasterio o, si había suerte, alguna viuda solícita, no había donde alojarse; y salvo que se tratara de otro visitante extranjero, o de alguno de los pocos expatriados que se habían asentado allí, tampoco había quien le echase una mano a uno. Dicho de otra forma: la mejor opción era asimilarse a los lugareños según la pauta de Lord Byron, el visitante inglés de más renombre de la época (véase la ilustración 3), o mejor aún, ganarse los favores de Louis François Sébastien Fauvel, quien vivió la mayor parte de su vida en Atenas, donde ostentó un puñado de títulos —como por ejemplo el de «cónsul francés»— que ahora nos suenan engañosamente grandiosos (véase la ilustración 4), pues Fauvel conocía a todo el mundo y podía arreglárselas para conseguir cualquier cosa, hasta un salvoconducto para el gran templo del Partenón, monumento que, en aquel entonces, albergaba una mezquita y constituía el núcleo de la fortaleza del gobernador turco,

hoy ya hace mucho tiempo demolida en la idea de despejar el templo para Grecia (pagana o cristiana, Grecia igual).



3. Aprender a adaptarse: Byron vestido al estilo oriental.



4. *Chez* Fauvel: el cónsul francés en su casa de Atenas.

En esta Atenas fue, pues, donde en 1811 se constituyó la banda de exploradores que había de redescubrir Basas: un par de pintores/arquitectos alemanes y dos arqueólogos daneses —todos los cuales se habían conocido durante sus estudios en Roma— a los que ahora se unían C. R. Cockerell (véase la ilustración 5) y John Foster, dos arquitectos ingleses hacía poco llegados de su país vía Constantinopla (actual Estambul).

Su primera expedición conjunta fue a las ruinas de un templo de la isla de Egina, próxima a Atenas, y coincidió que la emprendieron cuando los últimos cargamentos de esculturas del Partenón de Lord Elgin zarpaban para Inglaterra. Según refiere una simpática anécdota, nuestros exploradores habrían adelantado, tras hacerse a la mar en una modesta embarcación, al gran navío de Elgin, a bordo del cual se encontraría también Byron, momento en el que habrían empezado a cantar para este, a modo de serenata, una de sus canciones favoritas, tras lo cual, los habrían invitado a subir a bordo para un brindis o dos de despedida. Aquello fue el comienzo auspicioso de una expedición al cabo coronada, sí, con éxito: las esculturas que exhumaron de las ruinas del templo acabaron ocupando el lugar de honor del nuevo museo que el príncipe Luis de Baviera había erigido en su capital, Múnich (la llamada *Glyptothek*, ‘Gliptoteca’, de dicha ciudad, donde aquellas piezas siguen en la actualidad expuestas).



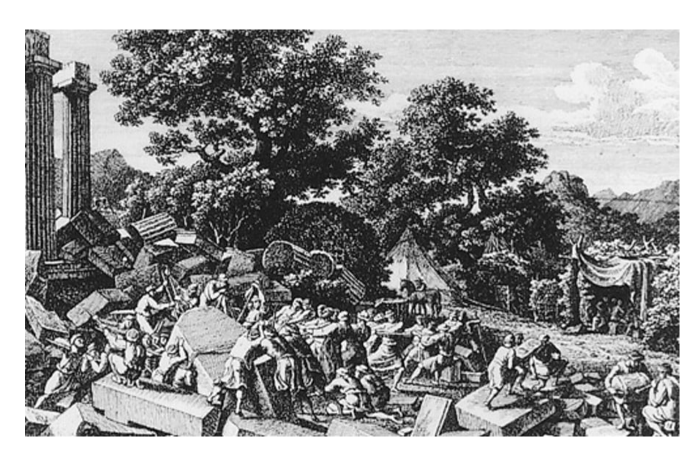
5. El joven arquitecto Charles R. Cockerell.

El siguiente plan fue viajar a Basas, destino mucho más alejado y peligroso. La zona estaba infestada de malaria y llena de riesgos: el francés Joachim Bocher, que en 1765 había sido el primer viajero europeo occidental en llegar hasta el santuario, apenas si vivió para contarlo; cuando, al poco de aquella primera visita, quiso volver, fue asesinado, en palabras de Cockerell, por «los bandidos sin ley de la Arcadia». Pero nuestro grupo creía, basándose en la descripción conservada de un viajero griego del siglo II d. C., que este templo lo había diseñado nada menos que el arquitecto del Partenón, la obra maestra de la arquitectura antigua por antonomasia. Barajaban, pues, la posibilidad de encontrar un nuevo Partenón. Conque partieron de Atenas, y llegaron a Basas acabando 1811.

El que primero reparó en el friso fue Cockerell: tras unos días acampados en aquella ladera y hurgando por las ruinas, vio salir a un zorro de su guarida subterránea, sita bajo una montonera de despojos del templo, se acercó a mirar y descubrió que entre aquellos escombros había —ya más abajo, en la madriguera— una plancha de mármol esculpido que él identificó, acertadamente,

como una de las piezas del friso. Con gran cuidado el equipo la volvió, poniéndola boca arriba, tras lo que se marcharon para negociar con las autoridades turcas el precio del permiso para excavar y llevarse el resto.

Volvieron al año siguiente; faltaban Cockerell, que se había mudado a Sicilia, y uno de los daneses, que había muerto de malaria. Reclutando un ejército de peones lugareños y haciendo frente a las acometidas de los salteadores —con toda probabilidad vecinos, si es que no primos, de los operarios que trabajaban para ellos— lograron al fin exhumar el friso y otras piezas escultóricas menores (ilustración 6), bajando luego todo, por un accidentado recorrido de 30 kilómetros, hasta la costa, desde donde lo llevaron hasta la cercana isla de Zante, también llamada Zacinto, oportunamente ocupada a la sazón por la Armada británica. Solo quedaba venderlo.



6. ¡Cuidado, obras!: excavación del templo de Basas.

Esta historia puede presentarse, por ejemplo, como un relato de una privilegiada cultura aristocrática: el estudio del mundo clásico como un *Grand Tour*, como un pasatiempo de la nobleza inglesa y de sus homólogos continentales. (Baste citar, para dejar esto claro, los elocuentes nombres de los participantes alemanes: el barón Haller von Hallerstein y el barón Otto Magnus von Stackelberg.) Es decir: se trata de unos muchachos de clase alta que habían aprendido latín y griego en el colegio, y que continuaban aquella

formación con un viaje «cultural» a la propia Grecia salpicado, sin duda, de escandalosas borracheras y enredos con las chicas lugareñas. Se trataba, en definitiva, de un ámbito reservado, por tanto, a una élite que, ya de suyo lo bastante rica para viajar, con semejantes aventuras se volvía aún más rica, y bien rápido además, habida cuenta de los procesos de venta de los tesoros.

Todo es, no obstante, más complicado que eso. Paremos un momento a preguntarnos, en efecto, a partir de qué idea se lanzaban aquellos hombres a descubrir Grecia, pues algunos de los miembros del grupo de Basas tenían objetivos mucho más prácticos de lo que nuestra idea de un *Grand Tour* sugeriría. Cockerell era, por no ir más lejos, una persona ciertamente acaudalada, pero en su periplo había, al menos en parte, una finalidad profesional, ya que él buscaba, como arquitecto, obras maestras antiguas de las que aprender su oficio; sentía curiosidad, concretamente, por verificar en qué medida los restos que quedaban de los templos griegos se hacían eco o no de las recomendaciones de Vitruvio, arquitecto de la antigua Roma cuyo tratado sobre la materia seguía usándose como manual en la profesión. No se trataba, por tanto, de un mero afán desinteresado de belleza y cultura. El mundo antiguo ofrecía, antes bien, un modelo práctico de diseño —un libro de instrucciones— para las artes aplicadas contemporáneas.

De modo muy parecido, los jóvenes artistas de aquel tiempo adquirían sus destrezas estudiando la escultura de la Antigüedad, copiando y recopiando réplicas en escayola de estatuas antiguas o, mejor aún, los propios originales; cosa que no hacían, de hecho, en el contexto de una asignatura de Historia del Arte, sino que se pretendía que aprendiesen de lo que —tal era la opinión extendida— constituía la mejor escultura jamás habida en el mundo. Desde entonces, las escuelas de Bellas Artes han dejado de ver en Grecia y Roma sus herramientas formativas fundamentales, y a lo largo del siglo XX, en el Reino Unido llegaron a tirarse a la basura centenares de las mencionadas reproducciones en escayola de esculturas antiguas, hechas añicos en un esfuerzo exagerado por reivindicar la libertad creativa frente a lo que se consideraba, con razón o sin ella, las engarrotadas restricciones de semejante enseñanza «clásica». Pero el papel del mundo clásico como modelo práctico, sea de cara al diseño o a la conducta, sigue presente en nuestros debates, y así,

muchas de nuestras últimas controversias en materia de arquitectura se han centrado en la cuestión de si las formas arquitectónicas clásicas siguen siendo las mejores y más aptas para imitar.

Reparemos asimismo en lo variado del equipo internacional que llevó a cabo la expedición a Basas (alemanes, daneses e ingleses, con la inestimable ayuda de un francés), y tengamos presente que, mientras aquellos hombres realizaban sus descubrimientos, Europa se hallaba inmersa en las guerras napoleónicas. Es decir, que los integrantes de este grupo, aun perteneciendo todos a una aristocracia ideológicamente afín, eran también enemigos potenciales. Y no era simplemente que en aquel lugar remoto, lejos del campo de batalla, tuviesen ocasión de compartir, dejando a un lado la guerra, una serie de intereses académicos y culturales relativos a la Antigüedad grecolatina, sino que el estudio del mundo clásico, el redescubrimiento del mismo, entrañaba para los intereses nacionalistas de la Europa del siglo XIX un desafío de un calado mucho más hondo.

El redescubrimiento de Grecia suponía, en cierto modo, un redescubrimiento de los orígenes de la cultura occidental en su conjunto; ofrecía una manera de enfocar el origen de toda la civilización europea que iba más allá de rencillas locales. Da igual que esas rencillas estuviesen siempre prontas a reaflorar llegado el momento de subastar los tesoros clásicos descubiertos; la cuestión era que, con Grecia, la cultura occidental recibía unas raíces comunes que podían hacer suyas, por lo menos, todas las personas instruidas. (Como en el octavo capítulo veremos, es en gran parte con semejante espíritu como la antigua Atenas puede seguir considerándose, casi doscientos años después, el primer ancestro de la democracia a nivel mundial, un origen unificador para un sistema político privilegiado; independientemente, claro, del posible desacuerdo sobre qué quiere decir en realidad «democracia», en qué sentidos se ha entendido el concepto en el pasado o en qué consiste su versión mejor). Además, las disputas y las guerras habidas en los rincones más diversos podían dar, en efecto, la impresión de que reproducían batallas antiguas: tenían lugar, literalmente, sobre el mismo suelo añejo. Y a quienes, más allá de las modernas fronteras, habían recibido una formación clásica, los acontecimientos podían

antojárseles citas de obras tremendamente familiares.

Pero lo que de verdad importa de la expedición a Basas es precisamente eso: que se trataba de una expedición. Durante siglos, estudiar el mundo clásico en ningún caso se reducía a estar sentado en una biblioteca leyendo la literatura conservada del mundo antiguo, o a visitar museos en los que contemplar unas esculturas perfectamente colocadas. Implicaba, en cambio, emprender viajes de descubrimiento, enfrentarse al mundo clásico —a su estudio— sobre el terreno, donde quiera que se conservase.

De modo que los estudiosos del mundo clásico eran, y siguen siendo, exploradores: han debido errar meses y meses por desolados montes turcos en pos de los baluartes de la conquista romana; han exhumado, con sus valiosísimos vestigios de literatura antigua, retazos de papiros de las arenas desérticas de Egipto (provincia, un día, del Imperio romano); han recorrido, como Cockerell y sus amigos, los más impracticables vericuetos de la Grecia rural dibujando, midiendo y, actualmente, fotografiando enclaves antiguos olvidados desde hace mucho tiempo; han alquilado, por último, burros a lomos de los cuales han cruzado el desierto sirio de monasterio en monasterio, revolviendo las bibliotecas en busca de manuscritos con la esperanza de encontrar algún texto clásico perdido del que hubiese realizado copia fidedigna algún monje medieval. El interés por el mundo clásico a menudo ha conllevado, en resumen, ir hasta allí: embarcarse en un viaje a lo desconocido.

El derrumbe de un sueño

Sin embargo, como cualquier explorador habrá podido comprobar, semejante viaje es algo más complejo que el mero hecho de llegar y descubrir: implica inevitablemente una tensión entre las expectativas y lo que, alcanzado el objetivo, uno se encuentra allí realmente; en nuestro caso, entre la imagen de las glorias de la antigua Grecia, manantial primigenio de la civilización, y la Grecia efectiva, contemporánea, que se visita. Qué esperase Cockerell exactamente al emprender desde Inglaterra su viaje no lo sabemos, igual que se nos escapa cuál fue su reacción al desembarcar en Atenas; es, con todo, evidente que no pocos viajeros del siglo XIX

quedaron consternados al descubrir, más allá de los encantos del entorno o del hechizo de las ruinas, el pueblucho de mala muerte que entonces ocupaba el enclave de la antigua polis, la mugre e insalubridad allí reinantes y la mezquindad y falta de honradez que, según aquellos hombres, caracterizaban a tantos lugareños. «Se le llenan a uno los ojos de lágrimas —escribía un visitante de los primeros tiempos—, mas no de júbilo», o en los memorables términos que De Quincey empleó en su escrito «Modern Greece» ['Grecia moderna']: «¿En qué consisten las molestias, específicas de Grecia, que ahuyentan al turista del país? En tres cosas: salteadores, pulgas y perros». ¿Cómo iba a hacer valer aquella gente «la gloria que fue Grecia», habida cuenta de la lamentable situación a que habían llegado?

La pregunta recibió muchas respuestas. Hubo, en efecto, viajeros que sacaron de la necesidad virtud, pues se podía interpretar que su brava lucha contra las enfermedades, las fullerías y los bandoleros acrecentaba, si cabe, ese carácter heroico que descubrir la antigua Grecia tenía de suyo, de manera que las intrépidas historias de emboscadas o las gallardas muertes en parajes remotos no hacían sino añadir embrujo a la exploración. Otros se esforzaban por entrever, tras la turbia superficie aparente, la nobleza de la antigua Grecia, todavía presente, si bien algo escondida, en los griegos de entonces: después de todo, siempre quedaba la posibilidad de identificar con los turcos al auténtico enemigo, como haría, por ejemplo, Lord Byron cuando, años después, regresara para combatir y morir por Grecia en su guerra de independencia. Otros llegaron, en cambio, a una conclusión bien distinta: era con la imaginación como mejor podía uno viajar a Grecia.

La imagen del descubrimiento del mundo antiguo era, pues, materia de controversia, y algunas de las más potentes representaciones de la antigua Grecia, las que han determinado las maneras como hoy seguimos viendo y entendiendo el pasado clásico, fueron obra de hombres que nunca habían pisado suelo griego, hombres cuya Grecia era, simple y llanamente, «imaginaria». John Keats, por dar un caso, cuya poesía celebraba el esplendor del arte y la cultura griegas en la Inglaterra de comienzos del siglo XIX —el ejemplo más célebre puede que sea su «Ode on a Grecian Urn» ['Oda a una urna griega']—, había estado, es cierto, en Roma, pero

nunca se atrevió a dar el salto hasta Grecia. Tampoco había leído demasiada literatura antigua, o no de forma demasiado académica: apenas tenía unas nociones rudimentarias de griego, conque dependía totalmente de traducciones y de lo que pudiera ver en los museos.

Estas visiones divergentes coexistían a duras penas, y el propio Keats fue con frecuencia objeto de implacables burlas de sus contemporáneos por su desconocimiento de Grecia y el griego. Una reseña de sus poemas especialmente despiadada —hasta el extremo de que entonces era opinión común que era lo que le había provocado la muerte—, lo calificaba nada menos que de *cockney rhymester* ('poetastro cateto'), cuya imagen romántica de la cultura clásica no se fundamentaba más que en su fantasía personal. Byron, en cambio, supo entenderlo:

> *John Keats, who was kill'd off by one critique*;
> *Just as he really promised something great,*
> *If not intelligible, without Greek*
> *Contrived to talk about the Gods of late,*
> *Much as they might be expected to speak.*
> *Poor fellow! His was an untoward fate.*
>
> *[«John Keats, a quien mató una crítica,*
> *realmente prometía algo grande,*
> *ya que no inteligible; así, sin griego,*
> *se las compuso para hablar hoy de los dioses*
> *con la voz que uno imagina tendrían ellos.*
> *¡Pobre hombre! Fue un destino crudo el suyo.»]*

Sea como sea, la visión de Keats de lo bello y sublime de la antigua Grecia pasó a constituir, fantasía o no, el patrón habitual con que juzgar tanto la Grecia moderna como los restos de su pasado clásico.

La polémica queda patente en el debate que surgió a raíz del traslado por Elgin de los mármoles del Partenón al Museo Británico. Ya en aquel tiempo hubo personas —no es una controversia privativa del siglo XX— que consideraban aquello una mutilación

escandalosa del monumento, un pillaje sacrílego de los tesoros de Grecia. La voz crítica que más se hizo oír fue la de Lord Byron; la anécdota de su brindis en el mar con Cockerell y sus amigos encierra, de hecho, otra ironía: que aquel mismo Byron que viajaba de regreso a Inglaterra en un navío que transportaba parte de los mármoles de Elgin, acababa de escribir un virulento poema denunciando la profanación del Partenón por parte de este. Byron pintaba, en efecto, al noble escocés como el peor de una larga serie de vándalos que habían expoliado el santuario de la diosa Palas Atenea:

> *But who, of all the plunderers of yon fane,*
> *On high, where Pallas linger'd, loth to flee*
> *The latest relic of her ancient reign*;
> *The last, the worst, dull spoiler, who was he*?
> *Blush, Caledonia! such thy son could be*!
>
> *[«Mas ¿quién de cuantos saqueadores de aquella ara*
> *puesta en lo alto —donde Palas seguía, reacia a huir*
> *de la postrera reliquia de su antiguo reino—*
> *fue el último, el peor vil violador? ¿Quién fue?*
> *¡Vergüenza, Caledonia! ¡Tal hijo vuestro puede ser!»]*

Pero aún más llamativo es el hecho de que muchos ingleses, apegados como estaban a una idea muy concreta de perfección clásica, no encontrasen de su agrado lo que vieron cuando finalmente se expusieron las esculturas del Partenón. Las maltrechas piezas de mármol andaban, sí, tan alejadas de las expectativas que aquel público había ido creándose del más grande monumento del mundo clásico, que estaban convencidos de que se había producido un terrible malentendido: que las esculturas en cuestión en ningún caso eran las obras originales, sino copias realizadas en época muy posterior, bajo la dominación romana, que se habían puesto en su lugar.

El otro aspecto crucial de la expedición a Basas es que se trataba de una expedición a Grecia, no a Italia. Algunos miembros de la partida ya habían estado, es cierto, en Roma —destino que el propio Cockerell visitaría cuando, al término de las guerras

napoleónicas, pudiese al fin plantearse la posibilidad de hacerlo; tengamos en cuenta que en 1811, un inglés tenía formalmente cerrado el paso tanto a Roma como a Nápoles como consecuencia de la guerra—. Por tanto, en el contexto de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, la elección de Grecia, que no Italia, como terreno de exploración supone una reorientación fundamental. Un viaje clásico al extranjero ya no apuntaba solamente a Roma sino, además, a las lejanas costas de Atenas y aun de tierras ulteriores.

Esta transformación se explica, en parte, por la concepción del estudio del mundo clásico como labor de descubrimiento: si explorar lugares clásicos se entendía en términos de viajes heroicos a tierras extrañas y remotas, Roma pasaba a representar un destino bastante soso. Anteriormente, explorar Italia puede que fuese, en efecto, algo, arduo y exótico, pero en 1800 ya había numerosos hoteles, al menos en Roma, así como medios de transporte relativamente cómodos y guías, tanto humanas como impresas; ya iba dando sus primeros pasos, dicho brevemente, una primitiva industria turística. Para quienes andaban tras el aliciente de lo desconocido, no de unas «vacaciones» cada vez más burguesas, el siguiente paso lo constituía, con sus monumentos aún por descubrir, sus escondrijos de montaña y sus enfermedades terribles, Grecia.

Grecia lo inventa, Roma lo quiere

Pero en aquella progresión de Italia a Grecia había también otro tipo de lógica, una que venía ya del propio mundo antiguo. Roma había conquistado, en efecto, el orbe entero: era una pequeña población del centro de Italia que, en una extraordinaria sucesión de victorias militares a lo largo de un periodo de trescientos años, había puesto bajo su dominio la mayor parte del mundo entonces conocido. Al mismo tiempo, sin embargo, a la cultura romana le preocupaban las deudas que tenía contraídas con quienes había sometido, sobre todo con Grecia. El poeta romano Horacio supo ver la esencia de esta paradoja cuando, en su epístola al emperador romano Augusto, escribió que Roma, conquistando el mundo griego, también fue ella conquistada, pues a Grecia eran debidas tanto la civilización como el arte y la literatura romanas: *Graecia*

capta ferum victorem cepit, esto es, 'Grecia, la conquistada, al fiero conquistador conquistó'.

En qué medida Roma fuese realmente parasitaria de la cultura griega, o en qué medida los romanos fuesen de verdad unos bárbaros salvajes en tanto no los civilizaran sus conquistados griegos, es complicado determinar, y poco más o menos igual de incierto es saber qué significa decir de Roma, o de cualquier sociedad, que no tenía una «cultura» propia, que su civilización era cosa meramente prestada. El hecho es, en cualquier caso, que eran los mismos romanos quienes planteaban su relación con los griegos en semejantes términos, retrotrayendo el origen de su arte y su arquitectura, así como de muchas de sus formas literarias y poéticas, directamente al mundo griego.

Horacio, sin ir más lejos, presentaba su poesía como una continuación de las tradiciones de la poesía griega precedente, como una imitación consciente, de hecho, de temas y formas poéticas griegas: en procura del estatus de poeta romano clásico, proclamaba su deuda con unas obras poéticas que, escritas más de quinientos años antes, ya hacía mucho tiempo que se venían enseñando y estudiando en el mundo griego como clásicos. Los templos romanos son un ejemplo adicional de esto: estaban llenos, casi a la manera de nuestros museos, de obras de arte griegas, y aunque junto a estas también había obras romanas, se trataba o bien de copias de modelos griegos, o bien de versiones y variaciones sobre sus temas.

Así pues, descubrir Roma ha significado siempre —sea sobre el terreno (entre las ruinas) o mediante la lectura de literatura latina desde una biblioteca— verse transportado también a Grecia: descubrir, a través del mundo romano, el griego. Y eso es tan cierto para nosotros como ya lo era para los viajeros del siglo XIX, o incluso para los propios romanos. Es decir: que en la excursión a Basas, el anhelo de emprender este viaje cultural de Roma a Grecia influía tanto o más que la mera búsqueda de novedad y de nuevos ámbitos de lo desconocido.

Pero resultó, además, que Basas reservaba la sorpresa de un objeto muy característico en la historia y los orígenes de la cultura romana. El estilo preferido de los romanos para decorar capiteles de columnas era el llamado «corintio», denominación que se remonta

al mundo antiguo y que el arquitecto Vitruvio explica con la historia de que se trataba de un estilo heredado de Grecia, donde lo habría inventado un habitante de la ciudad de Corinto; constituía, en cualquier caso, provisto de intrincadas volutas y motivos vegetales, el género de capitel de columna más elaborado de cuantos se conocieran tanto en Grecia como en Roma, y se convirtió en un símbolo de la grandeza de esta, las fachadas de cuyos más altivos edificios jalonaba, en efecto, a intervalos regulares. Pues bien: fuese cual fuese el fundamento de la historia de Vitruvio, el ejemplo más temprano de capitel corintio de que tenemos noticia se encontró en el templo de Basas (se exhibe con orgullo en la ilustración 2). Lo descubrieron Cockerell y sus amigos, pero no ha llegado hasta nosotros sino en fragmentos. Según una de las historias a propósito, habrían sido las autoridades turcas las que, de pura rabia al comprender qué alijo de esculturas habían permitido llevarse a aquellos forasteros, lo hicieron pedazos. Pero nuestros hombres ya lo habían dibujado, habían dejado constancia de su condición de ancestro griego de la forma arquitectónica romana más típica.

En cuanto a las propias esculturas, las del friso, el cierre de la historia está marcado, según antes apuntábamos, por la rivalidad y la competición internacional. Los agentes del príncipe Luis de Baviera habían conseguido asegurarse —con la ayuda inestimable de cierto inútil sin cura del lado de Inglaterra, que era la otra principal licitadora— todas las estatuas sacadas de Egina: el caso fue disparatado hasta el extremo de que hubo quien pensó que se había tratado de un engaño, pues el agente británico había salido para Malta —que era donde el material se había puesto a buen recaudo en consideración de lo cercano de la zona de guerra—, sin saber, según parece, que la subasta se celebraría, en cualquier caso, en Zante (también llamada, ya dijimos, Zacinto); el episodio dio lugar a una resolución por parte del gobierno británico para conseguir los mármoles de Basas. La subasta se celebró en 1814, de nuevo en Zante. El príncipe Luis de Baviera, satisfecho con los tesoros de Egina, en esta ocasión no concurrió. Fauvel pujó una vez por cuenta de Francia, pero quedó fuera de juego ante las 19.000 libras esterlinas que ofrecieron los británicos.

Las esculturas se embarcaron en un cañonero y se llevaron «a

casa», al Museo Británico. Desde entonces no han dejado de ser materia de debate, y no solo en relación a su calidad artística y su historia: también a propósito de las políticas de exploración de Grecia.

3. Estar allí

Vacaciones de verano

TODOS hemos hecho alguna vez una romántica visita a Basas. Puede, es cierto, que nunca hayamos estado en Grecia, pero todos hemos abierto algún folleto turístico y visto posters, y hemos viajado con la imaginación hasta ese templo perdido en las montañas.

Hoy «Grecia» significa muchas cosas; todavía más, no cabe duda, de las que significase hace doscientos años. Es un país de sol, playas y placeres costeros; un país en el que el tiempo no cuenta, en el que los viejos se pasan horas sentados en bares bebiendo *ouzo* y jugando a las tablas reales o tocando el *bouzouki*, y en el que las tradiciones hospitalarias rurales mantienen su peso.

Una parte esencial de nuestra imagen de Grecia reside, sin embargo, en esa característica combinación de ruinas clásicas y escarpado paisaje montañoso que encontramos, prácticamente sin excepción, en las imágenes de Basas. En realidad, escenas parecidas o aun idénticas podemos encontrarlas en muchas otras zonas del mundo (en las montañas de Turquía, por no ir más lejos), pero esta imagen de Basas es para nosotros el símbolo de «Grecia»: en ella no hace falta una leyenda que nos diga dónde está.

Este paisaje griego también es el emblema del mundo clásico y su estudio. Porque toda Europa, más partes de África y la zona oeste de Asia, está salpicada, es verdad, de ruinas de su pasado clásico, y cuantos lugares formaran parte un día del Imperio romano, de Escocia al Sáhara, siguen exhibiendo los vestigios físicos de su historia antigua (algunas de las ciudades romanas mejor

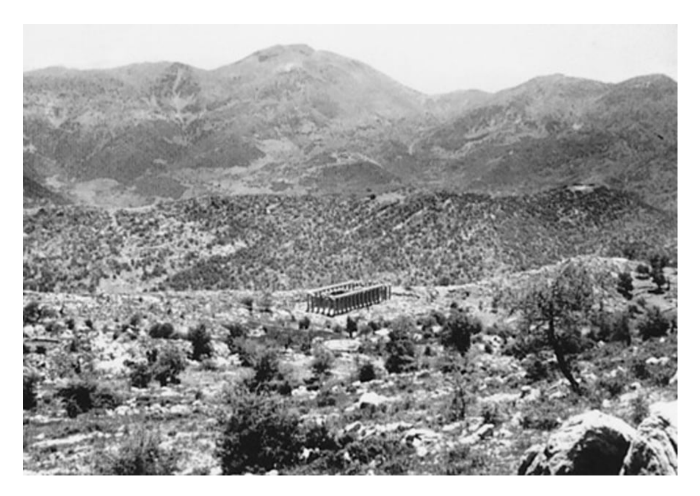
conservadas se encuentran, de hecho, en los desiertos de Túnez, y cuentan con casas, templos, anfiteatros y mosaicos que nada tienen que envidiar a los restos de Pompeya, por no hablar de la profunda impresión que causa un monumento como el Muro de Adriano, que cruza nada menos que de parte a parte el norte de Inglaterra, donde un día se encargó de señalar la frontera romana entre el mundo civilizado y las tierras bárbaras de allende la cerca). Pero la imagen que contiene nuestra visión del mundo clásico sigue siendo la de ese templo griego en su agreste entorno montañoso.

Miles de personas visitan cada verano Basas —en griego antiguo Βασσάι (*Bássai*), en griego moderno Βασσές (*Vasses*) y en latín *Bassae*—, convirtiendo el romántico viaje imaginario en uno de verdad, sobre el terreno, pues Basas constituye una de las atracciones turísticas ineludibles del Peloponeso. A comienzos del siglo XX, cuando para llegar hasta allí todavía hacía falta subirse a una mula, L. R. Farnell —estudioso oxoniense, autor de un trabajo clásico sobre la religión en las diversas polis griegas— quedó a tal punto sobrecogido ante la belleza que encontró, que pudo afirmar que aquella visita le había hecho sentir «que mis aspiraciones terrenales se vieron en su mayoría satisfechas»; ya más cerca de nosotros, H. D. F. Kitto —panteísta y catedrático de griego en Bristol durante bastante tiempo a mediados del siglo XX— relata cuán amargamente contrariado se sintió al no concederle una visión Apolo la noche de luna llena que pernoctó junto al templo de Basas.

Hoy Basas es escala de cruceros por las islas griegas (atracan para el día), o un cómodo desvío para mochileros en busca de la Grecia «virgen». Ya casi no hay guía de viaje que no presuponga una visita a este templo: todas explican cómo se hace y en qué consistirá.

Ahora hay una buena carretera asfaltada que lleva al santuario desde Andrítsena (así se llama el pueblo más cercano, provisto de tiendas para turistas, hoteles y bares), y no supone sino un breve trayecto en coche por las montañas, pues no hay línea de autobús, pero si no se tiene vehículo propio, encontrar un taxi con el que llegar es sencillo. El acceso al sitio ya no es, por tanto, un problema: dotado de una cómoda carretera —que supuso una importante inversión económica y no se construyó más que para franquear la entrada y la salida a los visitantes—, Basas se ha convertido en una

auténtica atracción turística. Las guías continúan insistiendo en lo escarpado y recóndito del enclave, prometen un panorama «espectacular», la «majestuosa y triste» ubicación del templo, el «sinuoso» trazado de la carretera que «va serpenteando por entre los desfiladeros». Es decir: que la visita a Basas se sigue presentando como la exploración de un territorio salvaje, desconocido (véase la ilustración 7).



7. La imagen clásica del templo de Basas.

Tal es exactamente el caso, por ejemplo, en *Come like Shadows* ['Ven como las sombras'], novela escrita por Simon Raven a comienzos de la década de 1970, en la que el mayor Fielding Gray, que anda reescribiendo un guión para una versión cinematográfica de la *Odisea* de Homero, aparece en *Vassae* (tal la peculiar grafía de este autor) diríase que en un estado catatónico —«consumido y acongojado por la búsqueda de equivalentes comprimidos (y en prosa) de hexámetros griegos, y ¡oh Homero, Homero!, y ¿era él digno?»—, pero en realidad retenido, drogado e interrogado por Aloysius Sheath, agente estadounidense destinado en la Escuela de Estudios Griegos de los Estados Unidos de América allí ubicada. Mientras Sasha y Jules andan por ahí tomándose unas ginebras con limón, Sheath lleva a Fielding

a dar un paseo por los alrededores del templo de Apolo, el Salvador de Vassae… «Lo curioso de este templo… es que se erigió

en la zona más solitaria del país… Sus columnas grises brotaron de la roca gris»… Cielo gris y matojos grises y piedra gris. Ni hombre ni animal a la vista. Tampoco casa ninguna… excepto la Casa de Apolo el Salvador. «Estamos a mil trescientos metros de altitud…».

Inaccesible… a la vista

El tipo de sorpresa que Basas reserva al visitante actual es bien distinta: el templo no se puede ver; allí sigue, por supuesto, y más altivo todavía que cuando Cockerell y sus amigos llegaron a él, ya que muchos de los tambores pétreos en aquel tiempo desperdigados se han recompuesto formando columnas, pero el edificio está cubierto, íntegramente, por lo que se ha calificado de «enorme carpa de circo» o «pabellón de alta tecnología» (véase la ilustración 8). Así lleva desde 1987 y, de momento, así va a seguir. La romántica imagen de unas ruinas clásicas en medio de un agreste paraje escarpado se funde en otra que nada tiene que ver: la de un gigantesco pabellón gris extendido sobre un armazón de mástiles metálicos anclado a bloques de hormigón visto.

Las guías advierten, claro, al lector atento de la sorpresa que le espera, pero tampoco es que hagan mucho por mitigar el lógico enfado de cualquiera al visitar unas famosas y románticas ruinas y encontrarse que las han envuelto en una tela moderna, nada romántica. Algunos libros casi invitan a prescindir de esta excursión: «Hay que decir que cabe sentirse decepcionado. Salvo que se prefiera, sencillamente, cancelar la visita…». Sin embargo, la mayoría trata de justificar semejante constructo como necesario para proteger las ruinas: explican que las guarda de la lluvia ácida, que brinda el debido cobijo a los operarios del dilatado proceso de restauración, o —la versión oficial— que mantiene los delicados cimientos del templo a salvo de la erosión del agua. Algunas guías llegan a presentar la carpa como un aliciente adicional de la visita, asegurando que resulta imponente: «Supone una grandiosa estructura por derecho propio y genera, una vez dentro, un ambiente especial». Cómo no: ahora mismo voy a Grecia a visitar sus famosas carpas.



8. Basas hoy.

Así las cosas, entre las actuales visitas a Basas y las expediciones de comienzos del siglo XIX, lo que más llama la atención son las diferencias. Para Cockerell y su equipo, aquello representaba un arriesgado viaje a través de un país hostil e insalubre; los bandoleros y las fiebres ponían en peligro, literalmente, sus vidas. Nosotros tenemos, en cambio, taxis, hoteles y postales a nuestra disposición en el pueblo de al lado. Basas se ha convertido en una agradable excursión de un día, y tiene a su servicio todos los medios de la mayor industria de Grecia: el turismo.

Los primeros viajeros no solo aspiraban a realizar nuevos descubrimientos del pasado clásico sino, además, a adquirir para sí, y para sus países, cuanto pudieran llevarse, como si aquellas reliquias estuviesen esperando a que llegara alguien, se las apropiara y se convirtiera en su dueño. Frente a esto, los actuales visitantes del mundo clásico han aprendido a limitar su ambición posesora a la compra de un par de tarjetas postales y souvenirs, pues a quien intentase hoy sacar de Grecia cualquier objeto genuinamente antiguo, cabría que lo detuvieran (incluso si se trata de una pequeña pieza de cerámica oculta en el fondo de una maleta; imaginémonos 23 tremendas planchas de mármol esculpido). Las guías sitúan al turista, en efecto, ante los problemas acuciantes y el coste ingente que entraña la conservación de la herencia arqueológica griega en los lugares que le son propios: el menoscabo que Basas pueda sufrir en su embrujo —se nos dice— se

justifica enteramente en atención al fin de la protección del enclave. De modo que esta carpa constituye un vívido recordatorio del cambio de prioridades habido en nuestras actitudes hacia el pasado clásico: el cambio desde la cultura de adquisición y posesión característica del siglo XIX, hasta la del cuidado solícito y conservación propia del XX.

Es posible, con todo, que los turistas actuales compartan con aquellos primeros viajeros mucho más de lo que a primera vista parece; persiste en ellos, aun cuando recorren unas rutas más holladas, esa sensación estimulante que procura la exploración. Para describir lo que hoy supone un cómodo trayecto en autocar o en taxi hasta Basas, las guías turísticas siguen usando —lo hemos visto— los mismos términos que el propio Cockerell usara para describir su odisea; siguen tendiendo a presentar unas vacaciones en Grecia —cuando ofrecen al turista consejos más generales— como un viaje a un territorio extraño y potencialmente peligroso, aun si el lugar de historias trágicas de muerte por malaria lo ocupan frívolas admoniciones ante la posibilidad de indigestarse en restaurantes, o en lugar de perecer víctima de aquellos «bandidos sin ley de la Arcadia», el riesgo es ahora caer en manos de taxistas timadores y de carteristas.

Un souvenir único

En las guías turísticas también sigue viva la mencionada cultura decimonónica de adquisición, posesión y ostentación, pues, aun si aceptamos que hoy en día el viajero no se lleva a casa como recuerdo de sus vacaciones más que postales, fotografías y réplicas baratas de plástico (o réplicas caras de cerámica), el propio hecho de llevarse algo a casa sigue siendo un componente esencial del turismo (a Grecia, o a cualquier otra parte). Es, así, una consecuencia directa de nuestras vacaciones de verano en Grecia el que la Gran Bretaña actual esté saturada de símbolos del mundo clásico y su estudio en medida superior a la que la del siglo XIX jamás alcanzó: desde partenones de plástico en miniatura o suntuosas piezas de cerámica «griega» visibles en las repisas de las chimeneas de nuestras casas, hasta tarjetas postales pegadas por las

paredes de las mismas en recuerdo de nuestras visitas a tierras clásicas.

También estamos encantados, más allá de los escrúpulos que semejantes apropiaciones puedan suscitar en nosotros, de seguir visitando y admirando las obras maestras que, en la época del *Grand Tour*, aquellos hombres decidieron traerse a casa de sus aventuras griegas, y no deja de ser una curiosa paradoja el que esa misma ideología del cuidado y la preservación característica del siglo XX pueda usarse para justificar —olvidando lo dudoso de la forma como nuestros antepasados del siglo XIX las adquirieron— la retención de dichas reliquias clásicas, porque uno de los argumentos que más suelen aducirse para mantener los mármoles del Partenón en el Museo Británico, en vez de devolverlos a Grecia, es precisamente que «nosotros» les hemos dado una mejor atención de la que allí habrían recibido.

Huelga decir que la autocomplacencia paternalista también puede exportarse en forma de generosa ayuda de emergencia para los yacimientos griegos (una vez, claro, que la arqueología, el coleccionismo y el turismo ya han pasado factura). Volviendo al *Vassae* de su novela, Raven satiriza a su arqueólogo impostor —«de nariz de palo de hockey»— como sigue:

En cualquier caso, fuera de Atenas no hay en toda Grecia templo mejor conservado. Naturalmente —dijo Aloysius Sheath— nuestra ayuda ha tenido mucho que ver. Ellos nos están muy agradecidos. Qué más… Verás que tiene seis columnas en las partes delantera y trasera, y quince en cada flanco en vez de las doce habituales. Siguen en pie treinta y siete, pero se llevaron veintitrés paneles del friso… adivina quiénes… los británicos.

Pero lo que más nos acerca de todo a las primeras generaciones de exploradores de Grecia es la tensión, de ellos heredada, entre las expectativas que sobre Grecia tenemos y su (acaso) decepcionante realidad. A Cockerell y sus contemporáneos los dejaba helados el contraste entre su imagen idealizada del mundo clásico y la sórdida vida campesina con que al llegar chocaban; para asimilar semejante contraste, una posibilidad era echar mano de la idea de exploración entendida como cosa prestigiosa y heroica. Nosotros, como es lógico, no solo somos herederos de los propios ideales antiguos de perfección clásica sino, además, de la visión romántica

decimonónica. También para nosotros será, entonces, necesariamente una sorpresa la Grecia «real».

Sea cual sea la importancia que atribuyamos a la preservación del patrimonio arqueológico, nos resultará imposible eludir una sensación de desencanto al encontrarnos —llegada a término nuestra romántica excursión a Basas— con un templo apenas visible bajo su capucha gris: nos hallaremos en el brete, igual que los primeros viajeros, de deber asimilar ese choque entre nuestra idea imaginaria de Grecia y lo que verdaderamente descubrimos al llegar. Y es que, más allá del origen de nuestros prejuicios, de si es el nuestro un *Grand Tour* o un paquete turístico, una visita a Grecia implica siempre reconciliar los mismos con lo que ya sobre el terreno uno encuentra. Porque verse ante el «ambiente» de un templo enlonado, ciertamente no es lo habitual. Pero una visita a Grecia conlleva por definición confrontar visiones diferentes, y aun opuestas, del mundo clásico y su estudio.

Nosotros, los turistas actuales, somos, en resumidas cuentas, al mismo tiempo iguales y distintos de aquellos viajeros de comienzos del siglo XIX. Nuestras prioridades han cambiado, eso es obvio, nuestro énfasis en el templo y en su preservación constituye sin duda algo nuevo y las condiciones físicas de nuestro viaje resultan asimismo irreconocibles frente a las suyas; pero compartimos con ellos, sin embargo, la experiencia de lo que, en esencia, sigue siendo el mismo monumento, con o sin carpa, así como toda una serie de problemas sobre cómo debemos enfocar nuestra visita y gestionar esa colisión, a veces tan delicada, entre la Grecia de nuestra imaginación y la que hay sobre el terreno. Aún más importante puede que sea el hecho de que al descubrir Grecia no estemos teniendo una experiencia nuestra en exclusiva, estrictamente nueva. Se trata de algo que, al menos en parte, recibimos en herencia de aquellos viajeros que nos precedieron en dicho descubrimiento.

Una tradición sin corte hasta hoy

Esta mezcla de semejanza y diferencia supone un potente modelo para entender, en su conjunto, el estudio del mundo clásico, pues sugiere una respuesta para la pregunta esencial que, en relación a

dicho estudio, indefectiblemente se nos plantea: ¿en qué medida está sujeto a cambio? ¿En qué medida sigue siendo igual que hace cien, doscientos, trescientos años? ¿En qué medida puede haber algo nuevo que decir o pensar a propósito de una materia sobre la que se lleva escribiendo y hablando dos mil años, si no más?

La respuesta es, como nuestra visita a Basas ya apuntaba, que estudiar el mundo clásico siempre es igual y siempre es distinto. Al sentarnos a leer la poesía épica de Homero o Virgilio, la filosofía de Platón, Aristóteles o Cicerón, las piezas dramáticas de Sófocles, Aristófanes o Plauto, estamos compartiendo esa ocupación con cuantas personas hayan leído previamente esas obras. Recibimos, sí, algo que nos hermana con aquellos monjes medievales que se consagraron a la copia de cientos de textos antiguos llegados gracias a ello hasta nosotros; con aquellos escolares del siglo XIX cuyos días ocupaba el estudio de «los clásicos»; con cientos de arquitectos y constructores de toda Europa que, como Cockerell, leían su Vitruvio en la idea de aprender el oficio.

Y, sobre todo, el modo en que nosotros enfoquemos nuestro estudio del mundo clásico estará, por fuerza, influido por el modo como ellos enfocaran el suyo, no solo porque las decisiones de aquellos monjes medievales, sobre qué debían copiar y qué no, prácticamente hayan determinado qué textos podemos seguir leyendo hoy (casi toda la literatura que sobrevive del mundo antiguo debe su conservación a su afán de copiar y recopiar), sino también porque estudiamos el mundo antiguo a la luz de lo que las generaciones anteriores han dicho, pensado y escrito sobre el mismo. En ninguna otra materia se dispone de una compañía tan rica y variada.

Todos somos estudiosos del mundo antiguo, independientemente de lo mucho o poco que creamos saber sobre los griegos y los romanos, pues al estudio del mundo antiguo no nos es dado acercarnos de nuevas. No existe, en efecto, ninguna otra cultura extranjera que forme parte a tal extremo de nuestra historia. Lo que no necesariamente significa que cuanto pertenezca a las tradiciones de Grecia y Roma sea intrínsecamente superior a cualquier otra civilización, o que las propias culturas clásicas de la Antigüedad no estuvieran sujetas, a su vez, a la influencia de las culturas semíticas y africanas de su entorno inmediato. Parte del atractivo que hoy

presenta el estudio del mundo clásico reside, de hecho, en las formas como los escritores antiguos se enfrentaron a las tradiciones culturales de su mundo, extraordinariamente diversas; en cómo supieron reflexionar, por expresarlo en términos actuales, sobre el multiculturalismo de sus propias sociedades. Porque en el estudio del mundo clásico es cierto que ha habido un componente esnob, incluso racista, pero también el liberalismo y el humanismo se han desarrollado bajo su influencia.

En el lugar central que el estudio del mundo clásico ocupa en todas nuestras formas de política cultural reside, precisamente, el vínculo indisoluble entre el legado del mismo y la civilización occidental. Al contemplar por primera vez, por dar un caso, el Partenón, somos conscientes de que, a lo largo de generaciones, los arquitectos han elegido justamente ese estilo constructivo de cara al diseño de los museos, ayuntamientos y bancos de la mayoría de nuestras principales ciudades. Al abrir por primera vez la *Eneida* de Virgilio, sabemos que se trata de un poema que viene siendo admirado, estudiado e imitado desde hace cientos o, por más exactitud, miles de años. Sabemos que se trata, dicho brevemente, de un clásico.

Al mismo tiempo, enfrentarse al mundo clásico supone siempre, sin excepción, una experiencia única, distinta de todas las anteriores: nuestra lectura de Virgilio es imposible que sea como la del monje medieval o la del escolar decimonónico, cosa que deriva, en parte, de lo distinto de las circunstancias de nuestra lectura, como también hemos visto que son distintas las circunstancias de nuestros viajes. Una visita a Basas en taxi ha de ser por fuerza diferente de la realizada a lomos de una terca mula. Leer la *Eneida* en una manejable edición de bolsillo no tiene nada que ver con hacerlo en un valioso volumen encuadernado en piel. Leerla arrellanado en un sillón es asimismo distinto de hacerlo aplicado a un pupitre y bajo la mirada vigilante de un temible maestro de escuela victoriano.

Pero donde el cambio resulta todavía más llamativo es en lo diferente de las preguntas que nos hacemos ante los textos y la cultura antigua, en lo diferente de las prioridades que tenemos y de las asunciones de que partimos. Un lector, por ejemplo, de finales del siglo XX, sencillamente es imposible que lea un texto, clásico o

no, de la misma forma —o entendiendo lo mismo— que un lector de cualquier generación precedente. El feminismo, valga de ejemplo, ha llamado la atención sobre las complejidades y la importancia del papel de la mujer en la sociedad. También la investigación desarrollada en las últimas décadas sobre la historia de la sexualidad ha sido causa de una comprensión radicalmente nueva de la literatura y la cultura antiguas.

En la Inglaterra victoriana, muy poca gente se extrañaría ante la situación de sometimiento de la mujer tanto en Grecia como en Roma, ante el hecho de que la mujer no tuviese derechos políticos en ninguna polis, o ante la afirmación explícita de tantos escritores antiguos de que la misión de una mujer era dar a luz hijos, tejer lana y evitar que se hablase de ella; sin embargo, al mismo tiempo, los estudiosos ingleses de entonces se afanaban por ignorar, y hasta censurar, muchos de los pasajes de autores antiguos que hablaban de sexo con una naturalidad para su gusto excesiva (téngase en cuenta que se trataba de sexo igual entre hombres y mujeres que entre hombres y muchachos). Por su parte, los actuales estudiosos no solo deploran la extrema misoginia de griegos y romanos, como tampoco se limitan a celebrar lo abierto de su erotismo; indagan, además, en las diversas maneras en que la literatura antigua ratificaba o cuestionaba tal misoginia, y se preguntan qué factores determinaban las formas como el sexo se discutía y presentaba en los textos y el arte antiguos. ¿Cómo debemos entender, por ejemplo, el virgiliano *varium et mutabile semper femina* (‘cosa varia y mudable es siempre la mujer’)? Semejantes pesquisas son una consecuencia directa de los debates habidos en el siglo XX sobre los derechos de la mujer, los estudios de género y las políticas sexuales. El estudio del mundo antiguo aporta a estos debates recientes una perspectiva histórica de valor incalculable.

Lo que verdaderamente importa es que, como hemos dicho, estudiar el mundo clásico es algo siempre distinto y, al mismo tiempo, siempre igual. Porque esta no es la historia de un simple progreso en la interpretación del mundo antiguo: las sucesivas transformaciones de nuestros intereses es indudable que habrán supuesto beneficios, y también pérdidas, y a lo largo de los últimos doscientos años es de suponer, por ejemplo, que hayamos perdido capacidad de empatía con los horrores del antiguo combate cuerpo

a cuerpo, así como experiencia de primera mano de lo terrible que debe ser navegar sin cartas náuticas. Lo que importa es, antes bien, que dichos cambios son efectivamente tales: que conllevan verdaderas diferencias. Que, como en el noveno capítulo tendremos ocasión de ver, la lectura de Virgilio en ningún caso ha seguido siendo la misma a lo largo de los siglos. Tampoco, por supuesto, una visita a Basas.

Ha sido justamente para hacer ver esto por lo que hemos contado la historia del actual turismo, y frente a él, la exploración decimonónica: para ilustrar lo complejo de las rupturas y las continuidades en la historia del estudio del mundo clásico. De tales reflexiones sobre una serie de visitas distintas a Basas deriva, de hecho, la que sin duda constituye la tesis esencial de este libro: que el estudio del mundo clásico, si dijimos que existe en ese abismo interpuesto entre nosotros y el mundo de los griegos y romanos, vendrá determinado tanto por las experiencias, intereses y debates de ellos como por las nuestras. La visita a Basas funge, pues, de parábola con que entender a qué extremos puede llegar lo variado y complejo de esta contribución moderna.

Nuestra imagen del mundo clásico y su estudio

De la importancia de nuestra contribución al estudio del mundo clásico cobramos conciencia de las formas más inesperadas. En el Fitzwilliam Museum de Cambridge, a pocos cientos de metros de donde estamos escribiendo este libro, hay una célebre pintura decimonónica de Basas (véase la ilustración 9). Es debida a Edward Lear —hoy más conocido por sus epigramas absurdistas (*limericks*) que no por las pinturas de que vivía—, quien visitó el templo en un viaje a Grecia que realizó en 1848 («el viajecito de seis semanas más encantador que he hecho»). Años después de aquello, encontrándose Lear enfermo, postrado en casa y escaso de dinero, un grupo de amigos y otra gente que lo quería bien se organizó para vender este cuadro y presentarlo al mencionado Fitzwilliam Museum de Cambridge, para el que debieron de pensar que se trataba de un obsequio apropiado, teniendo en cuenta que en él ya se exponía una réplica de escayola del friso de Basas, y que el

propio Cockerell había tenido mucho que ver en el diseño del edificio, regla de tres por la que la pintura habría sido un obsequio no menos apropiado para el Ashmolean Museum, en Oxford, edificio que constituía, directamente, una de las obras maestras de Cockerell y en el que también se exponía, en las escaleras principales, una copia del mismo friso.



9. *El templo de Apolo de Basas*, de Edward Lear.

Esta pintura sintetiza la imagen romántica de Basas: lo desolado del paisaje, el solitario templo en ruinas que se vislumbra a lo lejos, entre las rocas y los retorcidos árboles agrestes del primer término. Tal es la Basas de Cockerell, y la de nuestras guías turísticas. Pero hay más.

Este paisaje «griego» se pintó en Inglaterra tomando como modelo el campo inglés. Lear haría, no cabe duda, numerosos dibujos durante su excursión por Grecia, dibujos que, es de suponer, le ayudarían a mantener el recuerdo de las escenas y paisajes que allí había contemplado, pero consignó claramente en su diario que en este cuadro, todos los detalles de rocas y árboles los pintó del natural, de ejemplares que encontró en el corazón de Inglaterra, en la zona rural de Leicestershire.

Nos hallamos, pues, ante un vívido recordatorio de nuestra incidencia en la percepción del mundo clásico y su estudio. Injertando en los recuerdos de sus viajes el paisaje de su propio país, el que le era familiar, Lear y otros como él construyeron,

literalmente, «Grecia», y semejante acto constructor nos ayuda a comprender esa tensión que antes decíamos entre las expectativas creadas sobre el mundo griego y la realidad de la visita: si vamos a Basas en la idea de encontrar el modelo vivo del cuadro de Lear, ¿cómo podremos no sentirnos sorprendidos o contrariados? Porque dicho cuadro en modo alguno se limitaba a ser la copia fidedigna de un paisaje extranjero que su autor había contemplado. Era también, al menos parcialmente (como toda imagen que el estudio del mundo clásico genera), una imagen de su propio país: parte de su propia cultura porque también el estudio del mundo clásico lo era.

4. Guía en mano

Un viaje al pasado

El turismo ocupa un lugar esencial en el estudio del mundo clásico, pero eso no rige de manera exclusiva para nuestro actual turismo a Grecia (sea en el mundo imaginario de folletos y posters o en el de unas vacaciones reales al Mediterráneo); eso no solo es aplicable al redescubrimiento de la Grecia clásica en el contexto de un *Grand Tour* decimonónico como el de Cockerell y sus amigos, sino que ya los propios griegos y romanos eran —como hoy lo somos nosotros— turistas. También ellos iban recorriendo, como a continuación veremos, los enclaves clásicos guía en mano, expuestos a los salteadores y a la codicia de los lugareños, y ávidos de dar con lo que les habían dicho era lo esencial. También ellos buscaban, a fin de cuentas, ese «ambiente» antes mencionado.

Una guía turística de la Antigüedad ha sobrevivido hasta nosotros; se trata de la *Descripción de Grecia*, escrita por Pausanias en la segunda mitad del siglo II d. C. Consta de diez libros, y en ellos Pausanias guía al pertinaz viajero por lo que, a su juicio, eran los enclaves más importantes de Grecia. El itinerario parte de Atenas (libro I), tras lo que da una vuelta por el sur de Grecia hasta desembocar, de nuevo al norte, en Delfos (libro X). En el libro VIII se describe, dentro del Peloponeso, la región de la Arcadia, una de cuyas paradas era el templo de Apolo de Basas.

Tomando como punto de partida Figalia, ciudad próxima, el autor informa antes que nada, como cabría esperar en cualquier guía moderna, de la distancia desde allí hasta Basas. Hecho lo cual,

ofrece una breve descripción del templo y su historia.

> ἐν δε αὐπῷ χωρίον τέ ἐστι καλούμενον Βᾶσσαι καί ὁ ναός τοῦ Ἀπόλλωνος τοῦ Ἐπικουπίου λίθου καί αὐτος ὁ ὄροφος. ναῶν δέ ὅσοι Πελοποννησίοις εἰσί, μετά γε τόν ἐν Τεγέᾳ προτιμῷτο οὗτος ἄν τοῦ λίθου τε ἐς κάλλος καί της ἁρμονίας ἕνεκα.

[«En él [el monte Cintolio] hay un lugar llamado Basas y el templo de Apolo Epicurio, de mármol incluso el techo. De todos los templos que tienen los peloponesios, este puede ser estimado después del de Tegea por la belleza del mármol y de sus proporciones.]»

Continúa explicando el título que ostenta el dios Apolo de Basas: Apolo Epicurio, esto es, Apolo el 'Salvador' o 'Auxiliador'. Nos dice:

El nombre le vino a Apolo por la ayuda que prestó en tiempo de una peste, de la misma manera que entre los atenienses tomó el sobrenombre de Alexícaco por haber alejado de éstos la enfermedad.

Pausanias se está refiriendo a aquella famosa peste que asoló Atenas cuando acababa de embarcarse en lo que sería una lacerante guerra contra Esparta (la llamada Guerra del Peloponeso, a finales del siglo V a. C.), peste cuyos espantosos síntomas de fiebre, vómitos y úlceras describió con detalle Tucídides, quien había sufrido aquella enfermedad —de la que se recuperó— en carne propia. En su sobria *Historia de la Guerra del Peloponeso*, Tucídides presenta la epidemia como un símbolo de catástrofe para la Atenas democrática:

Lo más terrible de toda esta enfermedad fue el desánimo que le embargaba a uno cuando se percataba de que estaba enfermo (pues inmediatamente abandonaba su espíritu a la desesperación y se entregaban ellos mismos, sin intención siquiera de resistir), y como se contagiaban al cuidarse unos a otros, morían como ovejas.

Describe asimismo esta plaga el poeta-filósofo romano Lucrecio, quien vio en ella una potente imagen del abatimiento de un desastre cósmico sobre una comunidad humana.

Pausanias afirma, en cualquier caso, que aquella epidemia de

Atenas afectó también a esta región del sur de Grecia, y que fue entonces cuando, tal vez como ofrenda al dios para apartar la enfermedad, se erigiera el templo. La identidad del arquitecto —sugiere— confirma esto, pues el templo de Basas lo diseñó Ictino, artífice también del Partenón de Atenas, concluido poco antes de declararse la peste.

Del breve relato de Pausanias depende casi siempre el resumen histórico de nuestras actuales guías turísticas, que, aun si no mencionan por su nombre al autor griego, sí ofrecen al visitante los principales datos que Pausanias aporta, a saber: la epidemia que habría dado origen a la construcción del templo y la relación de este con la terrible Guerra del Peloponeso y con Ictino. También fue, naturalmente, el texto de Pausanias —muy especialmente su mención de dicho Ictino— lo que impulsó a Cockerell y a sus amigos a partir en pos de lo que, esperaban, resultaría ser un segundo Partenón. El propio Cockerell escribe que

los interesantes hechos que Pausanias consigna … eran razón suficiente para persuadirnos [tanto a él como a los anteriores viajeros] de la importancia de aquella investigación.

Qué razones empujaron a visitar Basas al propio Pausanias resulta, en cambio, mucho más difícil de descubrir, pues él no aclara qué lo llevó a internarse por un sendero alpino interminable, y sin salida, únicamente para ir a ver un santuario al que, en el siglo II d. C., acceder sería, sin duda, como mínimo igual de complicado que en tiempos de Cockerell. En su visita a la principal ciudad de la Arcadia —cuyo nombre, Megalópolis, significa literalmente 'ciudad grande'—, Pausanias ya había visto una estatua de bronce de Apolo que algún tiempo antes se había sacado del templo de Basas para exponerse al público allí. Tal vez fuera eso lo que lo animó: ver la ubicación original de la estatua. O puede que él también estuviese buscando edificios diseñados por el gran arquitecto del Partenón.

En términos generales, tanto su visita a Basas como la descripción que ofrece del templo cuadran bastante con las prioridades e intereses que manifiesta a lo largo de su libro. Pausanias, nacido en una ciudad griega de la actual Turquía que no especifica, escribía en griego y para un público grecoparlante sobre la geografía, la historia y los lugares clave de Grecia, pero no conviene olvidar que lo hacía más de doscientos años después de la

conquista romana del mundo griego, y que no sería, por tanto, menos adecuado hablar de él como de un provincial romano que proponía, a un público grecoparlante de súbditos o ciudadanos romanos, un recorrido por lo que ya era una provincia romana asentada. La conquista romana había tenido para Grecia consecuencias que trascendían, con mucho, el mero sometimiento político a Roma, y para la época de Pausanias, entre los más vistosos monumentos del país habría construcciones auspiciadas, financiadas y erigidas por el poder vigente: templos construidos con dinero del Imperio (en honor de emperadores), y fuentes, estatuas, mercados y baños patrocinados por patronos igualmente romanos. Pues bien: Pausanias menciona de pasada algunos de tales monumentos, en su mayoría obras recientes, pero lo que de verdad le interesa es, como en Basas, algo distinto.

Él se centra, efectivamente, en los monumentos, la historia y la cultura de la «vieja Grecia», la de mucho antes de la conquista romana: su itinerario es un itinerario histórico por las antiguas ciudades y santuarios que formaron parte de un pasado lejano, previo al dominio de Roma, y las historias que refiere sobre los monumentos que visita se remontan, en su mayoría, a aquella misma época temprana de la historia griega, con sus costumbres, mitos, festivales y ritos tradicionales. La presentación que hace de Basas es, en ese sentido, totalmente característica: sitúa al lector en la famosa peste acaecida seiscientos años atrás, sin mencionar un solo hecho de la historia posterior del templo. Es decir: que la Grecia romana de su propio tiempo que Pausanias pinta, prácticamente coincide con la Grecia clásica del siglo V a. C., y eso es, naturalmente, intencionado.

Esta *Descripción de Grecia* no es, por tanto, una mera guía de viaje con un fin práctico, un repaso neutro de cuanto podía verse y cómo llegar hasta ello, sino que, como cabría decir del autor de cualquier guía, antigua o moderna, Pausanias hubo de tomar decisiones sobre qué incluir, qué dejar fuera y cómo presentar los monumentos seleccionados. De semejante criba resulta, ineludiblemente, algo que es más (también menos) que una simple y pura descripción de Grecia: Pausanias ofrece al lector, junto a una visión específica de Grecia y la identidad griega, una forma de enfrentarse al sometimiento a Roma. Dicha identidad griega hunde

sus raíces en el pasado previo a la llegada de los romanos, y el modo de afrontar los efectos de la conquista que el autor propone pasa por la negación de esta o, al menos, por su eclipsamiento. La guía de Pausanias enseña, con otras palabras, cómo debe concebirse Grecia; una concepción que no necesariamente requería estar físicamente en aquellos lugares, ni ir siguiendo paso a paso el periplo del autor por las ciudades y santuarios griegos, pues con la lectura de Pausanias podía aprenderse mucho sobre «Grecia» aun no habiéndola jamás pisado. Sigue pudiéndose, de hecho.

El modo en que Pausanias presenta el templo de Basas nos ayuda, además, a darnos cuenta de cuán precario es nuestro conocimiento del mundo antiguo. Hoy en día Basas se considera uno de los enclaves clásicos más célebres y sugerentes de Grecia, y este templo de Apolo es uno de los edificios griegos más pintados, fotografiados y estudiados, pero, en toda la literatura antigua conservada no hay más que una sola referencia a él: las pocas y sucintas palabras de Pausanias. Si su *Descripción de Grecia* se hubiese perdido por cualquier azar —si, por cualquier razón, los copistas medievales no hubiesen decidido trasladar, preservándola, esta obra concreta—, entonces de este templo únicamente sabríamos lo que, topando alguien con ellas algún día, las propias piedras y esculturas pudiesen apuntarnos. No tendríamos la más remota idea, en dos palabras, de que era un santuario dedicado a Apolo; es verdad que, como veremos en el séptimo capítulo, quizás pudiésemos haberlo deducido de la presencia, entre las figuras del friso, de dicho dios con su hermana Ártemis, pero nada sabríamos, eso seguro, del epíteto «Epicurio», ni de la relación del templo con la epidemia, ni del papel del famoso arquitecto Ictino.

El accidentado trayecto hasta nosotros

Estudiando el mundo clásico, constantemente nos hallamos ante casos parecidos de información llegada hasta nosotros en virtud de afortunadas coincidencias, que si no, habríamos perdido, hasta el extremo de que algunos de los libros que hoy más se leen de toda la literatura antigua se han hallado, literalmente, al borde de la destrucción. La poesía de Catulo, por no ir más lejos —incluida la

famosa serie de poemas amatorios que dirige a una mujer a la que llama «Lesbia»—, debe su conservación a una única copia medieval; el poema *La naturaleza de las cosas* de Lucrecio, que habla en versos latinos de las teorías del filósofo griego Epicuro (teorías que incluyen una versión temprana de la teoría atómica de la materia), ha llegado hasta nosotros, del mismo modo, en copia única. Otros textos, en cambio, directamente se han perdido; es el caso, por ejemplo, de la mayor parte de la magna historia de Roma que escribió Tito Livio, o la mayoría de tragedias del gran trío de tragediógrafos atenienses: Esquilo, Sófocles y Eurípides.

Pero este es un paisaje en constante transformación. De Cornelio Galo, uno de lo poetas romanos de mayor renombre (fue contemporáneo, si bien más joven, de Catulo y amigo de Virgilio, amén de responsable de Egipto bajo el principado de Augusto), hace pocas décadas no disponíamos sino de un verso; en la década de 1970, en la excavación de un foso para desperdicios de un campamento militar romano del sur de Egipto apareció, sin embargo, un pequeño fragmento de papiro en el que podemos leer ocho versos indudablemente salidos de su pluma. Acaso lo tirara a la basura uno de sus soldados; puede, incluso, que él mismo (véase la ilustración 10).



10. Sacado de un vertedero romano: fragmento de papiro con versos de

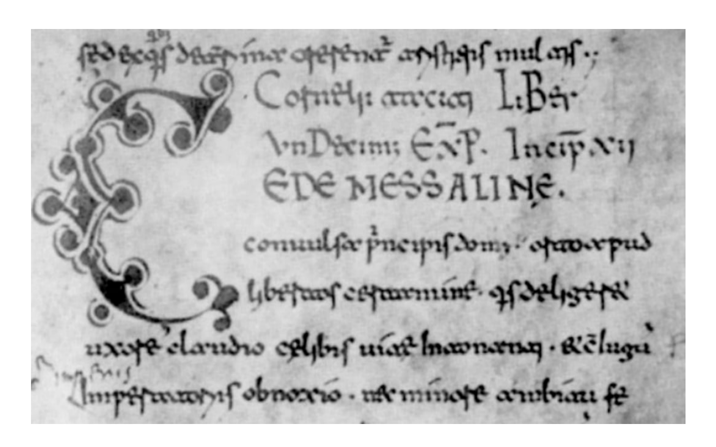
Cornelio Galo.

```
1]          ṬṚIṢṬỊẠ  .  EQVIT[.......]. · LYCORI ·
TVA            [
                   [
                                                                  ..[
2]  FATA · MIHI · CAESAR · TVM · ERVNT · MEA · DVLCIA · QVOM · TV  [
3]          MAXIMA · ROMẠNAE ·..RS ẸRIT · HISTORIAE ·
4]  POSTQVE · TVVM · REDITVM · MVLTORVM · TEMPLA · DEORVM     – [
5]          FIXA · LEGAM ·SPỌLIEIS · DEIṾITIORA · TVEIS          QVI.[
       ]                                                           [
6   ......].....·TA DEM · FEÇERVNT .[..]MINA · MVSAE ·
7         ...E · P̣ỌṢSEM · ḌOMINA · DEICERE · DIGNA · MEA
8   ...........]...ṾṚ · I..M · TIBI · NON · EGO · V.SCE ·
9         ..]........Ḷ.KATO · IVDICE · TE · VEREOR
             ]
10            ]...[            ]
11            ]...[            ]. · TYRIA
12                             ].
```

A excavaciones realizadas en Egipto a lo largo de los últimos cien años debemos asimismo una obra entera de Menandro, comediógrafo ateniense del siglo IV a. C., mientras que de al menos otras cuatro han reaflorado pasajes significativos. De sus comedias se perdió todo vestigio en la Edad Media, y no conservamos manuscrito que contenga obra suya; Menandro había sido, no obstante, uno de los escritores griegos más leídos, y en virtud de las moralejas a extraer de sus piezas, formaba parte de la dieta cotidiana de los escolares del mundo grecoparlante, que se extendía desde la propia Grecia hasta Egipto, la costa de la actual Turquía y las costas del Mar Negro. Precisamente a aquellas ediciones escolares del dramaturgo pertenecerían los retazos que, en modo harto rocambolesco, han podido aislarse de entre otros papeles de desecho reutilizados para envolver momias egipcias.

Nuestro conocimiento de la literatura clásica pende de un hilo sutilísimo (véase la ilustración 11), y que algo caiga dentro de lo que conocemos o de lo que no conocemos se debe puramente al azar; que valga como ejemplo el que unos arqueólogos quisieran excavar exactamente aquella fosa de desperdicios —no otra— de aquel campamento romano concreto y, al hacerlo, hallaran la única muestra que tenemos de la poesía de Galo; o el que a un monje medieval pudiera vertérsele el vino encima de un manuscrito que se disponía a trasladar, y con ello, se cerrase la puerta a la pervivencia

de una obra clásica de la que aquella resultase ser la última copia. Semejante indefensión de los textos antiguos ante posibles accidentes o negligencias ha dado lugar lo mismo a malos pensamientos que a innumerables obras de ficción. Pensemos en las novelas de Robert Graves *Yo, Claudio* y *Claudio el dios y su esposa Mesalina*, que recrean la autobiografía perdida de este emperador romano, o en *El nombre de la rosa*, donde Umberto Eco imagina una versión todavía más siniestra: un monje que acaba, incendiándola, con la biblioteca de su monasterio, y junto a ella, con la única copia del tratado que Aristóteles dedicara a la comedia.



11. Por los pelos: el único manuscrito conservado de los libros XI-XVI de los *Anales* de Tácito

Pero la preservación o pérdida de un texto no solo es materia de casualidad; depende asimismo, y mucho, de la evolución del estudio del mundo clásico, con sus intereses y prioridades cambiantes, a lo largo de los siglos: desde la propia Antigüedad hasta el día de hoy, pasando por toda la Edad Media. Es decir, que el hecho de que se hayan encontrado tantas copias de Menandro en Egipto constituye, lejos de una simple coincidencia, una consecuencia directa del lugar central que, en la educación del mundo griego, a este autor se confería; como tampoco es casual que conservemos tantos manuscritos medievales con copias de las *Sátiras* del poeta romano Juvenal, pues en muchas de sus piezas Juvenal deploraba la degradación moral de la sociedad romana de su época (el siglo II de

nuestra era) en incisivos términos, y aquellos monjes medievales copiaban dichas piezas porque, apabullantes denuncias de la depravación de las costumbres que eran, les proporcionaban un material de primera para sus edificantes sermones:

¿Qué barrio no tiene en abundancia sus personas serias pero sinvergüenzas? ¿Criticas obscenidades siendo como eres la cloaca más famosa entre los maricas socráticos? Desde luego tus carnes velludas y esas duras cerdas de tus brazos confirman un talante severo, pero del ojete rasurado te rebanan gordos higos entre las sonrisas del médico.

El que hoy nosotros podamos leer a Juvenal está, así, directamente relacionado con el uso que se hiciera del estudio del mundo clásico en las iglesias de la Edad Media.

Con la arqueología sucede otro tanto, y no nos referimos a que uno de los principales objetivos de la excavación de yacimientos clásicos egipcios haya sido redescubrir textos antiguos perdidos (aunque tal ha sido, sin duda, un motivo subyacente de no pocas excavaciones de enclaves de esa zona), sino a que, durante buena parte del siglo XIX, la labor arqueológica fuese siguiendo la pauta que iba marcándole la literatura, determinando qué lugares se debía buscar y excavar, y cuáles habían de pasar a constituir prestigiosos reclamos. Heinrich Schliemann descubrió, por dar un caso, en dicho siglo XIX las ciudades de Troya y Micenas nada menos que porque dio en buscar las ciudades que menciona la *Ilíada*, el gran poema de Homero sobre la llamada Guerra de Troya, convencido de que podría encontrar la Micenas de Agamenón y la Troya de Príamo, Héctor, Paris y Helena. La exploración de Basas, por su parte, hemos visto que tuvo su origen en la relación que Pausanias establece entre el templo allí ubicado y el arquitecto del Partenón, así que, de no haberse conservado Pausanias, nada habría impelido a Cockerell y a sus amigos a emprender su arriesgada expedición a las ruinas de aquellas recónditas montañas, y nada habría impelido al gobierno británico a comprar aquel friso y enclaustrarlo en el principal museo nacional. En muchos sentidos, toda la historia que llevamos relatada depende de Pausanias y de su conservación.

Resulta, entonces, llamativo el que hoy cuestionemos prácticamente cuanta información Pausanias ofrece sobre el templo de Basas. Apoyándose en criterios de estilo y fecha, una serie de

estudios recientes sobre la arquitectura del templo han llegado, en efecto, a conclusiones como que Ictino no pudo tener parte en su diseño, y hay quien sospecha que la relación entre el epíteto tributado a Apolo en este santuario y la peste de Atenas no es sino una conjetura de Pausanias (conjetura, aparte, muy probablemente incorrecta, pues, para empezar, Tucídides dice explícitamente que la epidemia no afectó a esta zona de Grecia). Quizás Pausanias, queriendo hallar a cualquier precio una explicación para aquel título insólito de «Auxiliador», encontró o tomó de alguien una que, al vincular la fundación del templo con el apogeo de la Atenas clásica y su historiador canónico, dotaba a Basas de un brillo especial.

¿Quién sabe más?

En eso estriba otra de las grandes diferencias entre el estudio del mundo clásico del siglo XIX y el actual. Mientras que Cockerell y sus contemporáneos tendían a asumir que la información sobre Grecia y Roma de los textos antiguos era poco menos que incuestionable, nosotros estamos, en cambio, dispuestos a aceptar que, en ciertos casos, podemos saber más que ellos sobre los monumentos, los acontecimientos y la historia que describen. Estamos, sí, dispuestos a poner en duda la historia de Basas que ofrece Pausanias, las opiniones de Tucídides sobre las causas de la calamitosa Guerra del Peloponeso o el relato de Tito Livio de la historia temprana de la ciudad de Roma. Porque una asunción fundamental del actual estudio del mundo clásico es que las modernas técnicas de análisis pueden enseñarnos sobre el mundo antiguo más de lo que los propios antiguos sabían, exactamente igual que aceptamos la posibilidad de que, en un futuro, los historiadores lleguen a saber más sobre nuestro propio presente que nosotros mismos. Y así, la perspectiva de poder afinar el conocimiento recibido sobre Grecia y Roma justifica que se siga estudiando el mundo clásico.

Paradójicamente, esto no resta importancia a nuestra lectura de los textos antiguos, más bien todo lo contrario, pues lo cautivador y desafiante de la cultura clásica sobre cualquier otra civilización antigua no se limita al atractivo siempre renovado de su teatro o a

la belleza de sus obras de arte; la clave está, antes bien, en que los escritores griegos y romanos discutían, debatían y objetivaban su propia cultura, y en que todavía podemos leer los textos en que lo hacían. Dicha discusión, en ocasiones, forma parte del proyecto explícito de su escritura: tal es el caso de Heródoto, el llamado «padre de la historia», quien explicó a las polis griegas del siglo V a. C. que su victoria colectiva contra la invasión del rey persa debía atribuirse a las diversas contribuciones de cada una, esto es, no solo a sus semejanzas en política y cultura, sino también a sus diferencias, teniendo en cuenta que no encontraron causa común sino en el rechazo a rendir su autonomía a unos extraños orientales no griegos. Polibio, que se vio llevado a Roma como prisionero de guerra, quiso explicar, por su parte, cómo ocurrió, y por qué, que Roma llegase a dominar la totalidad del mundo mediterráneo. En buena parte de la literatura griega y romana, este género de reflexión sobre uno mismo va, no obstante, implícita: hallamos una y otra vez, por dar un caso, que los escritores romanos, al describir las culturas de aquellos que han conquistado, en realidad están preguntándose, aun si no es de forma explícita, por la naturaleza de su propia cultura. Lo que quiere decir que, en su intento de determinar en qué medida los galos son distintos de los romanos, el relato de Julio César también implica una reflexión sobre el carácter de la propia Roma.

Leyendo textos antiguos, resulta inevitable verse envuelto en un debate con unos escritores que, a su vez, ya debatían su propia cultura. Porque hay, es obvio, literatura antigua digna de ser admirada, pero igualmente necesario es hacer uso de los textos clásicos para extraer información sobre el mundo antiguo, sobre el que, efectivamente, sin ellos no podemos llegar a saber gran cosa, independientemente de lo poco fiables que puedan parecernos. El estudio de la Antigüedad clásica en ningún caso se agota, sin embargo, en eso, sino que consiste en entablar un diálogo con una cultura que ya estaba, por su parte, inmersa en la reflexión, el debate y el estudio de sí misma y, a la vez, de qué significa, en general, ser una cultura. Nuestra experiencia ante Basas se integra en una tradición de observación y reflexión a propósito de este enclave, que trasciende, con mucho, su «descubrimiento» decimonónico y llega, en cambio, hasta el propio mundo antiguo.

Parte del «debate» que encontramos en Pausanias tiene que ver con la naturaleza de la cultura griega en el seno del Imperio romano y, de paso, con la relación entre Grecia y Roma. En el segundo capítulo ya hablamos del modo en que los escritores romanos percibían su deuda con Grecia, de cómo la cultura romana se definía a sí misma (y así ha seguido definiéndose frecuentemente en el mundo moderno) como parasitaria con respecto a sus orígenes griegos, pero ya debiera quedarnos claro que se trata de una relación más complicada de lo que a primera vista parece. Es posible, sin duda, que la cultura romana sea dependiente de la griega, pero igualmente cierto es que nuestra percepción de Grecia está mediatizada, en buena parte, por Roma y las representaciones romanas de la cultura griega: que solemos ver a Grecia con ojos romanos.

Las imágenes romanas de Grecia revisten múltiples formas, y una parte sustancial, por no ir más lejos, de las obras más famosas de la historia de la escultura griega —esas que discutían y encomiaban ya los propios escritores antiguos— ha llegado hasta nosotros únicamente en versiones o copias de escultores romanos. Las esculturas del friso de Basas, o las del Partenón, no recibían, en efecto, elogios de escritores, sino que eran las figuras exentas —esto es: no la decoración escultural de los templos sino obras como el *Discóbolo* del gran escultor del siglo V a. C. Mirón, la *Amazona herida* de su contemporáneo Fidias o, ya en el siglo IV a. C., la *Venus de Cnido* de Praxíteles— las que verdaderamente se estimaba. Y a los tres ejemplos recién mencionados no tenemos acceso sino según los vieron y reprodujeron los romanos.

Pausanias presenta una imagen de Grecia que, como hemos visto, procura sistemáticamente echar tierra sobre las señales de la dominación romana. Sobre lo que nosotros no debemos echar tierra es sobre el hecho de que él mismo, Pausanias, era un habitante del Imperio romano, el cual, aun en su intento de ignorar a Roma, está ofreciendo una imagen romana de Grecia, amén de, inevitablemente, una imagen del propio Imperio romano. Este templo aislado en la ladera de un monte de un rincón recóndito de Grecia es, por tanto, parte de una concepción mucho más global: la de cómo funcionaba el mundo en su conjunto a ojos de un súbdito imperial como él.

También en nuestra imagen del templo de Basas se mezclan el respeto por la historia individual de este templo concreto, único e irrepetible, y la intuición de su lugar tanto en la historia más amplia de Grecia y Roma, como en nuestra percepción más general de la cultura antigua, pues cada pequeño componente del estudio del mundo clásico se inscribe siempre en una historia mucho mayor.

5. Bajo la superficie

¿Qué hay de los trabajadores?

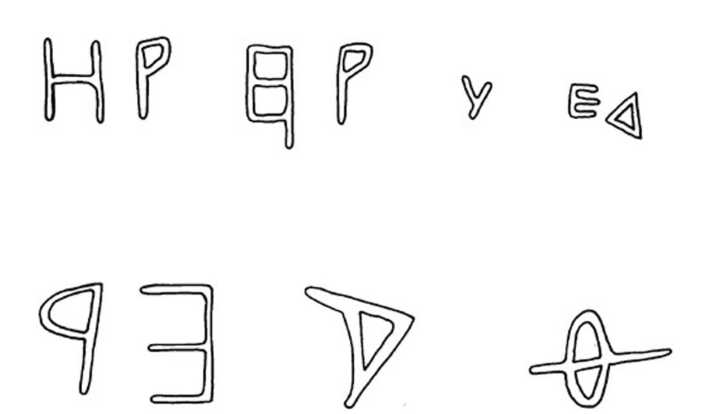
EL RELATO de Pausanias a propósito del templo de Basas suscita la pregunta de qué es lo que queremos saber del mundo clásico. Para muchos arqueólogos modernos, Pausanias iba por Grecia dando palos de ciego: no es ya que sea responsable de una información por lo general bastante errada sobre los lugares que decidió visitar, sino que el propio itinerario era terriblemente parcial, con una visión del mundo griego limitada, a fin de cuentas, a las grandes ciudades, más algún que otro santuario rural como, por ejemplo, Basas. ¿Y la Grecia de fuera de los centros urbanos? ¿Y el campo, que es donde, en la Antigüedad, la mayor parte de la población vivía? ¿Y los mercados rurales? ¿Y las granjas que producían los alimentos de los que se sustentaban las ciudades? ¿Y los campesinos que en ellas trabajaban? Sobre todas estas cuestiones, Pausanias casi no tiene nada que decir.

Mucho que decir tampoco es que tenga sobre la «otra» historia de los monumentos que incluye: la de las personas que los construyeron, la de la financiación de las obras, la de los hombres y mujeres que los usaron y mantuvieron. La omisión de semejantes particulares puede que venga dada por la naturaleza misma de su proyecto; después de todo, ¿qué guía turística actual dedica mucho espacio a los canteros y operarios que hicieron posibles los edificios en ella descritos en tan encomiásticos términos? A nosotros, sin embargo, si nos paramos a pensar un simple instante en este templo aislado en medio de los montes, inevitablemente nos asaltan

preguntas sobre cómo se construyó y a qué fin quizás sirviese. ¿Quién se tomó, efectivamente, la molestia de erigirlo en un rincón tan a trasmano? ¿Cómo lo construyeron? ¿Para qué lo construyeron?

Muchos de los modernos exploradores del yacimiento, empezando por Cockerell y sus amigos, se han preguntado qué técnicas pudieron usar aquellos operarios antiguos para erigir tan vistosas y rectas las delicadas hileras de columnas, así como para lograr que los muros quedasen perfectamente parejos. ¿Cómo demonios lo conseguirían disponiendo únicamente de las herramientas y el equipo disponibles en el siglo V a. C.? Cockerell adjunta a su propia descripción del templo elaborados dibujos con los que explicar al detalle la construcción de las columnas y la techumbre, así como un apéndice especializado en el que da cuenta del complejo sistema de proporciones matemáticas que debieron de usarse en el diseño del edificio.

Los informes de los miembros alemanes de aquella partida incluyen asimismo ciertos detalles sobre una serie de toscos trazos de letras que hallaron inscritos en ciertos sillares, probablemente en la idea de recordar a los trabajadores dónde debían colocar exactamente cada uno (véase la ilustración 12); en los últimos tiempos, estas marcas se han vuelto a estudiar prestando gran atención a la forma exacta de las letras. En la antigua Grecia, el modo de trazar los caracteres estaba mucho menos estandarizado que en la actualidad, presentando notables diferencias entre las distintas regiones geográficas, y resulta que las letras de estos sillares no se parecen a las que normalmente se usaban en la zona de Basas: tienen mucho más en común con las que solían emplearse en Atenas. Nos encontramos ante un claro indicador de que, de cuantos operarios participasen en la construcción de este edificio, al menos los especializados no vendrían de la propia Arcadia, que se consideraba una zona bastante atrasada incluso en el siglo V a. C., sino quizás de Atenas (¿sería acaso la cuadrilla del arquitecto Ictino?). Detalles a tal punto insignificantes permiten asomarse a la historia de la construcción y las personas implicadas.



12. Letras griegas que dejaron quienes construyeron el templo de Basas.

Hay más aspectos relativos a la mano de obra necesaria para la construcción del templo que en modo alguno pasarían desapercibidos a los exploradores decimonónicos. Cuando les tocara organizar el lento traslado, a lomos de mulas, de las 23 planchas pétreas del friso desde lo alto de los montes hasta el nivel del mar, debieron de preguntarse cómo vencerían en la Antigüedad las dificultades que entrañaba llevar hasta Basas todas aquellas piezas y, lógicamente, muchas otras. A pesar de que la piedra caliza con que se habían construido los muros —más barata— debía de proceder de alguna cantera próxima, para llevarla hasta allí habrían hecho falta, en cualquier caso, hombres, animales y toda una compleja infraestructura. El mármol que se usó para el friso y otras piezas esculpidas —más caro— tuvo que traerse, por su parte, desde mucho más lejos, con el coste y la mano de obra adicionales que ello supondría. El hecho es que ni Cockerell ni ningún otro miembro de aquel equipo insistió demasiado en los problemas del aprovisionamiento y el traslado, aun habiendo debido experimentarlos ellos mismos.

Los actuales arqueólogos e historiadores han atribuido, en cambio, a semejantes cuestiones una importancia enorme, y no solo para el caso de Basas sino para toda la cultura y la historia clásica en general. Lo mismo en Grecia que en Roma, transportar prácticamente cualquier cosa de un punto a otro era lo bastante caro para que uno se lo pensara dos veces; el transporte por tierra era, de hecho, costoso casi al punto de resultar prohibitivo. Se ha

calculado, valga de ejemplo, que llevar en carro un cargamento de grano unos 120 kilómetros saldría igual de caro que recorrer en barco todo lo largo del Mediterráneo. ¿Cómo se organizó, entonces, el transporte de aquellas moles tremendas de materiales de construcción? ¿Quién pagaba? ¿Cómo se conseguían los materiales? ¿Cómo se extraían de la tierra o de las canteras en una época en la que no había maquinaria?

El precio de la libertad

Todas estas preguntas nos llevan a plantearnos el tema de la esclavitud, pues, aunque hay diversas teorías sobre las fuentes de riqueza en que se sustentó la cultura clásica, para dar una respuesta satisfactoria a preguntas sobre el aprovisionamiento y la mano de obra en la Antigüedad hay que tener siempre en cuenta que había una gran masa de esclavos.

La mentalidad esclavista de las sociedades griega y romana antiguas era tremenda (quizás la más tremenda nunca habida): la vida privilegiada del ciudadano dependía del sudor de aquel puro ganado humano, totalmente desprovisto de derechos civiles y concebido como mera mano de obra («herramientas que hablan», en palabras del erudito romano del siglo I a. C. Varrón). El volumen de esclavos iría, claro, variando con el tiempo, y sería distinto de ciudad en ciudad. Según las estimaciones más fiables, en la Atenas del siglo V a. C. los esclavos representarían, en cualquier caso, un 40 % de la población total (unos 100.000), y en la Italia del siglo I a. C., llegarían casi a los tres millones. No cabe explicar nada del mundo antiguo —desde la minería a la filosofía, desde la construcción a la poesía— sin tomar en consideración la presencia de los esclavos.

La esclavitud se daba en todas partes, se sobreentendía, tanto en Grecia como en Roma, pero al mismo tiempo resultaba difícil de ver; era como un ángulo muerto, una invisibilidad igual de operativa a nuestros ojos que a ojos de los habitantes del mundo antiguo que no eran esclavos. Hay, es cierto, indicios clarísimos, como esos collares de esclavos que, hallados en excavaciones a lo largo del mundo antiguo, llevan mensajes parecidos a los de los

actuales collares de perro («Si se encuentra, favor de devolverlo a…»; véase la ilustración 13), a lo que podemos añadir las cadenas y grilletes hallados en granjas de la Italia romana, o esas pequeñas figuras que, con sus características cabezas afeitadas, vemos pintadas en ciertos vasos griegos sirviendo vino de manera hacendosa a sus ociosos amos ciudadanos. También queda patente en ciertas asunciones que inundan la literatura griega y romana; los escritores romanos, por ejemplo, a menudo aluden de pasada a la ley que impedía que un esclavo declarase en un juicio salvo si lo hacía bajo tortura (es decir, que no es ya que se los pudiese torturar sino, directamente, que su testimonio solo era válido si se los torturaba), y hasta donde sabemos, ningún romano veía en esto nada raro.



13. Collar romano de esclavo hallado al cuello de un esqueleto. La inscripción reza: «Quien me capture, devuélvame a Aproniano, ministro del palacio imperial, en la *Mappa Aurea* del Aventino, pues soy un esclavo fugitivo» (aquí únicamente puede leerse la dirección: … AD MAPPA AVREA IN ABENTIN…).

En otros casos, sin embargo, no habiendo dejado huellas tan visibles, el fenómeno de la esclavitud puede resultar mucho más difícil de identificar. Volvamos al ejemplo de aquellas letras de algunos sillares de Basas: ¿cómo podemos saber quién las inscribió realmente con sus manos? Es posible, desde luego, que lo hiciese un esclavo; concretamente, el capataz de una cuadrilla de esclavos que llegasen allí (¿desde dónde?) para aquella gran empresa constructora, pero no menos posible es que lo hiciese un hombre libre, un integrante de una cuadrilla de operarios ciudadanos que, para el trabajo duro, se sirviesen de una partida de esclavos. Sencillamente, no hay modo de saber qué estatus tenían quienes allí trabajaron.

La de esclavo no era una categoría única, inamovible, sino que

había esclavos de tipos y orígenes muy diversos: prisioneros de guerra, campesinos con deudas, hijos de esclavas criados en la propia casa, cultos preceptores, trabajadores analfabetos y muchas clases más. No eran, de hecho, necesariamente esclavos de por vida, pues, igual que había formas de convertirse en esclavo, también había maneras de dejar de serlo. Sobre todo en Roma, a millones de esclavos se los manumitió tras cierto tiempo sirviendo, y millones de ciudadanos romanos libres eran descendientes directos de esclavos. El poeta romano Horacio, por ejemplo, a quien ya antes vimos expresando la deuda de Roma con Grecia, nos cuenta de primera mano qué significaba ser hijo de un próspero liberto.

Una pequeña pieza de bronce hallada en otro santuario cerca de Basas ilustra de modo bien gráfico este problema de la visibilidad de la esclavitud; se trata de una inscripción por cuya virtud alguien de nombre Clenis manumite a tres esclavos, decretando para cualquiera que «les ponga la mano encima» —esto es, que no respete su nueva condición— una multa pagadera al dios «Apolo de Basas» y otras dos divinidades locales. Por una parte, llama la atención encontrar indicios directos de la existencia de esclavos aun en semejante lugar, perdido en las montañas. Por otra parte, el documento no saca a estos esclavos a la luz pública, poniéndolos también ante nuestros ojos, sino precisamente cuando dejan de ser tales. No sabemos de ellos nada más que el momento en que se los libera.

Cómo haya que juzgar este fenómeno de la esclavitud lleva siendo mucho tiempo uno de los temas centrales del estudio del mundo clásico. ¿Qué implicaciones tiene de cara a nuestra comprensión del mismo? ¿Cómo afecta a nuestra admiración, por poner un caso, de la democracia ateniense reconocer su carácter esclavista, constatar que, de no haber acumulado un número espectacular de esclavos, no se habría podido constituir? ¿En qué medida hemos de lamentar esta cruel forma de brutalidad, o cualquiera de cuantas otras se ejercieron en el mundo clásico? ¿Qué era peor ser en Atenas: esclavo o mujer? ¿Es justo aplicar a griegos y romanos nuestros actuales patrones morales? ¿Es, quizás, imposible no hacerlo?

¿Cómo que «el nivel de vida»?

Entre las tareas del estudioso del mundo clásico está la de hacer ver lo complejo de pronunciarse sobre semejantes cuestiones, así como lo complejo de la propia vida social, económica y política antigua en que este fenómeno de la esclavitud se enmarcaba. Estar en condiciones de decir, independientemente de quién inscribiese aquellas letras en los sillares pétreos de Basas, que en la construcción del templo hubieron de participar, aunque solo fuera en calidad de canteros, carreteros y porteadores, numerosos esclavos —o lo que es lo mismo: darse cuenta de que este famoso monumento de la cultura clásica fue resultado de la esclavitud—, eso supone, simplemente, un primer paso. Debemos preguntarnos, en efecto, también en términos más generales por todos los diversos requisitos que hicieron posible el edificio de Basas, con qué dinero se financió, qué clase de sociedad era en su conjunto (desde los esclavos hasta los aristócratas, pasando por los campesinos) aquella que lo hizo posible y se desarrollaba en torno a él.

Preguntas como estas ocupan un lugar preeminente en la actual arqueología clásica, y así, hay muchos arqueólogos que ya no se dedican a descubrir y excavar célebres monumentos clásicos con los tesoros de arte antiguo que puedan encerrar (han dejado, sí, de buscar los edificios de Ictino o las esculturas de Fidias), sino que han pasado a fijarse en la «cara oculta» de la cultura clásica: en la vida de los granjeros que trabajaban en el campo, en los tipos de asentamientos humanos que salpicaban el paisaje (pequeños pueblos, fincas agropecuarias, mercados rurales), en las plantas que se cultivaban, las clases de animales que se criaban y lo que se comía.

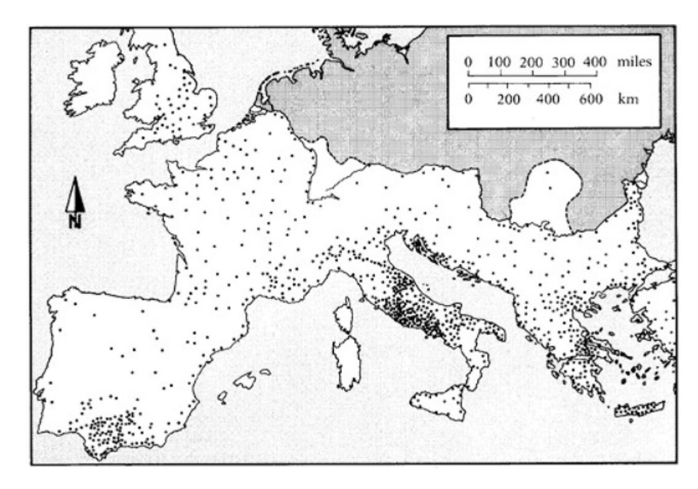
Esta transformación de los objetivos ha supuesto una transformación en el tipo de lugares que se excavan, así como en el de los restos que se conservan y estudian: ahora los arqueólogos es más probable que exploren granjas, no templos, y el tipo de materiales que antes iban a la escombrera, hoy constituyen el hallazgo más valioso a examinar. Del análisis microscópico de lo que pasaba por las entrañas de hombres o bestias e iba a dar a la zanja de desperdicios cabe deducir toda suerte de información sobre la dieta de la gente y el espectro de cultivos; en cuanto a los

fragmentos de hueso, no solo pueden enseñarnos qué tipos de animales se criaban sino, además, a qué edad se sacrificaba a cada uno. Todo ello ayuda a componer un panorama más amplio de la agricultura de la zona, a inferir qué alimentos se consumían, pero también cuáles se importaban de otras regiones y, por tanto, qué importancia podían revestir en cada enclave el comercio y los beneficios del mismo derivados.

La historia del estudio de la ciudad romana de Pompeya es un ejemplo clarísimo de este cambio de prioridades. Hace cien años, los arqueólogos centraban sus esfuerzos en las casas ricas; su objetivo era descubrir la pintura y la escultura que un día las decoraran, pero en tiempos más recientes, también han sido objeto de su atención las zonas aparentemente vacías, los patios y los huertos de hortalizas o frutales. Sacando moldes de escayola de las cavidades que las raíces de árboles y plantas dejaron en la lava volcánica, se han conseguido identificar las diversas especies cultivadas, y eso nos da, por primera vez, una idea nítida de qué aspecto tendría un huerto romano, así como del tipo de frutas y verduras que solían cultivarse en los jardines o patios de las casas.

El tipo de preguntas que los arqueólogos de hoy se plantean implica en ocasiones que ni haga falta excavar: la respuesta a preguntas generales sobre el modo en que se usaban en conjunto determinadas extensiones de terreno, o sobre la distribución de los asentamientos de una zona, pasa por realizar ya no excavaciones, sino prospecciones sistemáticas de la superficie de los terrenos rurales en cuestión. En dichas prospecciones se buscan indicios de asentamientos antiguos que aún se puedan apreciar a simple vista: fragmentos de cerámica o de monedas, o ruinas que aún se mantengan en pie, como las de Basas. Suele tratarse de partidas de arqueólogos que, desplegados en línea con pocos metros entre persona y persona, van recorriendo a pie una superficie previamente delimitada consignando en un mapa detallado cuanto encuentran. Es, en resumen, un método muy útil para determinar la densidad de asentamientos antiguos en las diversas zonas, para documentar las transformaciones del uso del terreno y para descubrir, literalmente, cientos de enclaves rurales desconocidos. Tanto es así que, en opinión de algunos arqueólogos de gran prestigio, mejor sería olvidarse de excavar y limitarse a realizar

prospecciones (véase la ilustración 14).



14. El mapa de distribución se ha convertido en una herramienta indispensable en las labores arqueológicas y de prospección. Este ejemplo nos permite ver la distribución de los asentamientos urbanos a lo largo del Imperio romano.

Las prospecciones arqueológicas pueden dar respuesta a preguntas relativas a monumentos clásicos, pero también revelar aspectos ocultos de la vida rural de la época. En el caso de Basas, una prospección de los alrededores ha sugerido una respuesta a la desconcertante pregunta de qué sentido pudiera tener este templo, situado a kilómetros de la población más cercana.

Gracias a ese estudio hemos sabido que santuarios aislados como el de Basas eran característicos de esta región de la Arcadia, donde, efectivamente, han aparecido una serie de templos aparentemente ubicados en medio de la nada, en el confín del territorio de la correspondiente ciudad. En esta zona, la mayor parte de la gente vivía dispersa por el campo, pues para subsistir dependían de la cría de cabras y ovejas y de la caza. Cabe entender así, en primer lugar, que semejante ubicación era totalmente apropiada para el santuario de una comunidad mayoritariamente rural. En segundo lugar, que el hecho de encontrarse en el puro límite del territorio de la ciudad más cercana (Figalia) era crucial de cara a rituales que servían para mantener el vínculo entre esta, que constituía el centro político y administrativo, y la población dispersa del territorio circundante.

Todos los indicios apuntan a que de Figalia al templo lejano de Basas se celebrasen procesiones que, con la participación de miembros destacados de la comunidad, simbolizaran, consolidasen y fortaleciesen la unión de la ciudad y su comarca en virtud de su recorrido.

Aunque podría parecer que andamos ya bien lejos de los intereses de Pausanias, lo cierto es que esta explicación de la función del templo de Basas le debe mucho a él, pues es gracias a su descripción de Figalia por lo que sabemos de las mencionadas procesiones rituales que iban hacia el campo desde los templos de la ciudad; es verdad que Pausanias no dice que ninguna de aquellas procesiones fuese a Basas, pero cabe dar por hecho que así fuera. Tampoco describe las procesiones de Figalia con mayor detalle, pero al presentar otra ciudad del sur de Grecia, habla de lo que sería un ritual muy parecido: una columna con sacerdotes y dignatarios del lugar al frente, a los que siguen hombres, mujeres y niños que llevan a sacrificar una vaca al que, leemos, es «su» templo de las montañas.

Hay más motivos por los que la *Descripción de Grecia* de Pausanias sigue siendo fundamental para no pocos proyectos arqueológicos y de prospección actuales. Un tema recurrente en su presentación de Grecia es el lamento ante ciudades que, otrora insignes, él descubre apenas merecedoras del nombre de tales, desastradas y con sus escasos moradores malamente establecidos en unos edificios cochambrosos. Pues bien: semejante imagen de declive, de decadencia de una Grecia un día próspera, era otro ingrediente de ese constructo pausaniano que comentábamos de una Grecia ideal, la del pasado esplendoroso de siglos antes, pero aun así ha supuesto un importante estímulo para los actuales arqueólogos.

En los últimos tiempos se han llevado a cabo una serie de prospecciones en la idea de contrastar las afirmaciones de Pausanias sobre la despoblación de Grecia, de comparar la distribución de los asentamientos de época imperial romana con la de tiempos previos, y el panorama resultante confirma en parte el relato de Pausanias, aunque a la vez sugiere un modo distinto de enfocar el problema. Hoy consideramos, en efecto, que no era simplemente una cuestión de despoblamiento y decadencia, sino que una de las consecuencias

de la conquista romana fue una concentración de los habitantes en centros urbanos mayores. De ahí resultaría el abandono de algunos de los sitios que visitó Pausanias.

El estudio del mundo clásico ofrece una amplia gama de maneras, viejas y nuevas, de acercarse al mismo. Así, aunque los actuales arqueólogos recurren por sistema a las más recientes técnicas de análisis científico y a las últimas teorías sobre el cambio económico y social, los mejores resultados se suelen alcanzar combinando unas y otras con la información que, desde hace ya tanto tiempo, tenemos a disposición gracias a autores antiguos como Pausanias. Los nuevos métodos de estudio, lejos de limitarse a generar nueva información, nos instan a entrever nuevos significados de la que ya consignaran tales autores, cuyas obras cabe que, a pesar de conocerse ya de siglos, igual siguieran pasándose por alto o no entendiéndose bien. Porque estudiar el mundo clásico puede implicar estarse en una biblioteca leyendo a Pausanias, o irse a revolver un vertedero de la Antigüedad. Ambas actividades representan, bien mirado, componentes esenciales de la misma empresa.

6. Grandes teorías

Estudio… y copia

La descripción de Basas hecha por Pausanias ha llegado hasta nosotros, como hemos visto, gracias a los esfuerzos de generaciones y generaciones de escribas y copistas que han venido trabajando sin solución de continuidad durante milenios, labor a la que, desde el Renacimiento, los estudiosos contribuyeron al editar y publicar los textos clásicos; gracias, por otra parte, a las actuales bibliotecas, parece improbable que ninguno de los escritos griegos y romanos que hoy poseemos pueda ya nunca volver a perderse. Un empeño internacional sigue poniendo, aun así, a nuestra disposición los textos literarios clásicos de una manera más auténtica, esto es, lo más cercanos posible a lo que, hace dos mil años, realmente sus autores escribieran.

Los estudiosos del mundo clásico recorren Europa localizando y cotejando manuscritos; someten a examen ediciones anteriores y crean otra nuevas, propias, lo que puede implicar entrar de lleno en la endiablada tarea de identificar los errores que, reproducidos en ediciones posteriores, copistas negligentes previamente cometieran, así como proponer posibles formas de enmendar dichos errores para llegar con ello a una versión más exacta del texto. En ocasiones, aun limitándose a cambiar una o dos letras, un editor moderno ofrecerá al lector una concepción sustancialmente distinta de algún aspecto básico o algún detalle crucial de la obra clásica en cuestión.

Sirva como ejemplo el siguiente: en qué medida fuese o no preciso el modo como los romanos concibiesen la geografía de la

provincia de Britania reviste importancia, además de para evaluar la cartografía antigua, para comprender el imperialismo romano. ¿Cuánto sabían, sería la pregunta, realmente los romanos de sus territorios sometidos? La respuesta depende, en parte, de si entendemos que el historiador romano Tácito compara la forma de la isla con un diamante (en latín *scutula*, que es la lectura de todos los manuscritos y casi todas las ediciones) o con un omóplato (en latín *scapula*, que es la lectura que encontró preferible, en 1967, un editor del texto).

Con esto queda claro por qué la confección de ediciones críticas de autores griegos y romanos goza tradicionalmente entre los académicos de tanto prestigio. Aunque también entraña sus peligros, ya que la inmensa mayoría de esfuerzos por producir un texto «mejor» reciben un aplauso efímero y se olvidan rápido. No queda otra, de todas formas, que arriesgarse e intentar, por lo menos, llegar a una idea lo más exacta posible de lo que los autores antiguos escribieran. Cualquier estudioso que se aplique al análisis de obras cuyo texto siga siendo materia de controversia —sea por la dificultad intrínseca del lenguaje, o por lo poco fidedigno de la tradición manuscrita— se verá envuelto, de hecho, lo quiera o no, en debates relativos a cuáles fueron las palabras originales. Tal sucede con algunas de las obras literarias más célebres que conservamos del mundo antiguo, de lo que valgan como muestra las tragedias del ateniense Esquilo, que han dado lugar a una legión de lecturas alternativas y confesiones de desconcierto (véase la ilustración 15).

83 *Τυνδάρεω*: *-ρέου* et *-ρέα* M[sscr] 84 *Κλυταιμήϲτρα* M (ut solet): *-μνήϲτρα* rell. (ut solent); non amplius notatur 87 *πυθοῖ* F; *πευθοῖ* Scaliger *θυοϲκεῖϲ* Turnebus: *θυοϲκινεῖϲ* MVFTr, *θυοϲκοεῖϲ* var. lect. in schol. vet. Tr 89 *τε θυραίων* Enger: *τ' οὐρανίων* codd. 91 *δώροιϲι* Tr: *-οιϲ* rell. 94 *χρίμ-* M: *χρήμ-* V, *χρίϲμ-* FTr 98 *αἴνει* Wieseler: *αἰνεῖν* MV, *εἰπεῖν* FTr 101 *ἃϲ ἀναφαίνειϲ* H. L. Ahrens: *ἀγανὰ φαίνειϲ* M, *ἀγανὰ φαίνει* V, *ἀγανὰ φαίνουϲ'* FTr 102 *ἄπλειϲτον* M 103 *θυμοβόρον* FTr (cf. M[Σ] *ἥτιϲ ἐϲτὶ θυμοβόροϲ λύπη τῆϲ φρενόϲ*) *λύπηϲ φρένα* MVF: *λυπόφρενα* Tr; *λύπηϲ φρένα θυμοβορούϲηϲ* Diggle 104 *ὅϲιον κράτοϲ* Ar. *Ran.* 1276 codd. excepto R *ὃϲ δῖον* 105 *ἐντελέων* Auratus *καταπνείει* Aldina: *-πνέ*ει* M, *-πνεύει* rell. et fort. M[ac] 106 *μολπᾶν* M[ac]; fort. *μολπᾶι δ' ἀλκᾶν*

15. El llamado «aparato crítico» es una herramienta indispensable en la edición de textos clásicos. Consigna, como podemos ver en este ejemplo de

una tragedia de Esquilo, lecturas transmitidas en los manuscritos conservados distintas a las adoptadas por el editor —comúnmente llamadas «variantes»— y las conjeturas de otros editores. Todas las explicaciones se dan en latín.

En otros casos, apenas hay duda de que el griego o el latín que conservamos se corresponde exactamente con el que saliera de la pluma del autor. En la poesía de Virgilio y Horacio, por ejemplo —clásicos objeto de atención y veneración ininterrumpidas ya desde su propia época hasta hoy—, prácticamente no cabe mejorar el texto. Los editores de textos clásicos han de asumir, en cualquier caso, el trabajo de explicar el lenguaje y el contenido de las obras que estudian, explicación que, por lo general, adopta la forma del llamado «comentario», consistente en notas que, en la idea de anticiparse y dar respuesta a las dudas que es probable surjan en el lector, van aclarando el texto línea a línea.

El comentario ha de tener a muchos tipos distintos de lector en mente, con niveles de dominio de la materia diversos. Muchos incluso proporcionan materiales para el aprendizaje de la lengua griega o latina, y se cuidan de ayudar a superar las dificultades idiomáticas a quienes ya hayan adquirido los rudimentos, así como de exponer el trasfondo cultural clásico por cuyo conocimiento pase la comprensión de lo que el autor escribiera.

Semejante situación no es nueva. Los estudiosos del mundo clásico siempre han escrito para un público generalmente desconocedor del griego y el latín; siempre ha habido lectores que, sin conocimientos de ninguna de ambas lenguas, necesitaban, querían y exigían que se los ayudase a penetrar en las palabras de los autores clásicos, en qué quieren decir y en su significado para nosotros. Y así ha sido que, durante siglos, las traducciones de los autores clásicos —obra, a menudo, de los mismos estudiosos que editaban los textos y escribían sus comentarios— han desempeñado un papel fundamental en la presentación del mundo clásico —y del estudio del mismo— al lector moderno.

Hay, con todo, lectores modernos que, precisamente por no poder acceder a las lenguas originales escritas y habladas en el mundo antiguo, se han sentido excluidos del acceso a la cultura clásica; otros, en cambio, se han servido con gusto de traducciones, y no han visto problema en ejercer de «estudiosos» del mundo

clásico en su propia lengua. Antes vimos, en el segundo capítulo, que John Keats, uno de los poetas más «clásicos» (en todos los sentidos del término) de los poetas ingleses, sencillamente no sabía griego, igual que prácticamente completo era, por dar otro gran ejemplo, el desconocimiento del griego de William Shakespeare (*little Latine, and lesse Greek*, 'poco latín, y menos griego'). Pero eso en modo alguno significa que no se ocupase de los autores clásicos: tenía una gran familiaridad con las obras del biógrafo griego Plutarco, que en el siglo II d. C. escribió las *Vidas paralelas* de una serie de personajes griegos y romanos famosos, y cuya vida de Julio César constituye, de hecho, una de las principales fuentes del *Julio César* shakespeariano, obra, por cierto, en que se acuñó la memorable expresión de *it was [all] Greek to me* ('todo aquello, para mí era griego'). Shakespeare leía, eso sí, a Plutarco siempre en la traducción inglesa de Thomas North.

Da que pensar

A lo largo de los siglos, los textos clásicos y sus comentarios han ido cambiando enormemente, igual que cualquier otro aspecto del estudio del mundo antiguo. Así, del mismo modo que dicho estudio se ha ido concibiendo de maneras diferentes, y de maneras diferentes ha ido definiendo sus relaciones con el mundo clásico el mundo moderno, también los comentarios compuestos en la actualidad dirigen la atención de los lectores sobre temas bien distintos de los que ocuparan a los comentaristas, por ejemplo, en el siglo XIX. La fluctuación más llamativa es la de la concepción del propio ámbito del estudio del mundo clásico, esto es, las sucesivas formas en que se han ido definiendo las lindes entre el mismo y otras disciplinas, porque las cuestiones surgidas al hilo del estudio del mundo y los textos clásicos han incluido durante siglos, y siguen incluyendo, muchas cuestiones clave de materias que, si bien solemos considerar totalmente ajenas al estudio de Grecia y Roma, en realidad suponen consecuencias directas del trabajo sobre el mundo antiguo y su literatura.

La filosofía griega, por dar un caso, especialmente las obras de Platón y Aristóteles, dieron lugar a debates que, trascendiendo el

ámbito de lo que actualmente se considera filosofía, también tenían que ver con la política, la economía o la biología, por citar solo unos pocos ejemplos. Las teorías de Karl Marx se desarrollaron, por su parte, a raíz de la formación en la filosofía y la historia griegas y romanas de este autor, cuya tesis doctoral consistía nada menos que en comparar los sistemas de dos filósofos-científicos griegos, Demócrito y Epicuro, sendos exponentes tempranos de la teoría atómica de la materia. La moderna antropología guarda, por último, una íntima relación (principalmente en lo que a sus grandes teorías sobre la cultura mundial respecta) con ideas que fueron generando, a partir del siglo XIX, una serie de estudiosos del mundo clásico. Y esta relación entre el estudio de la Antigüedad y la antropología vuelve a situarnos, por sorprendente que parezca, ante Pausanias y su *Descripción de Grecia*.

Donde empezó todo

En la edición inglesa original de este libro, el texto de Pausanias sobre Basas citado en el cuarto capítulo se da en la traducción que de la *Descripción de Grecia* realizara al inglés James Frazer, padre fundador de la moderna antropología, al tiempo que editor, comentarista y traductor de la obra pausaniana, de la que su monumental edición en seis volúmenes vio la luz en 1898. Con motivo de su estudio sobre Pausanias, Frazer había visitado Grecia en diversas ocasiones a comienzos de la década de 1880, y su comentario incluye una serie de pasajes donde, en estilo victoriano elevado, el autor da rienda suelta a su entusiasmo ante paisajes, disposiciones de la vegetación y recorridos que realiza, inundando con su gráfico modo descriptivo, de gran intensidad emocional, los caminos que Pausanias siguiera, quejándose incluso ligeramente de la falta de interés de este por la naturaleza que encuadra el conjunto:

Si [Pausanias] alza la vista a las montañas, no lo hace para reparar en las cumbres nevadas reluciendo al sol sobre el fondo celeste, ni en los umbríos pinedos que rematan sus crestas; lo hace para decirnos que en aquellas cimas se adora a Zeus o a Apolo o al dios del Sol.

Fue en el marco de esta empresa, en cualquier caso, como en 1890 Frazer llevó a cabo su atenta visita a Basas, inspeccionando el enclave con sumo cuidado y realizando dibujos y mediciones que, posteriormente, reflejó en su comentario al correspondiente pasaje del texto de Pausanias.

Embarcarse en una magna edición crítica de Pausanias no constituía, desde luego, una opción evidente para un estudioso decimonónico, pues, si bien la *Descripción de Grecia* suponía una herramienta imprescindible para los primeros arqueólogos en su búsqueda de los enclaves antiguos, nunca había sido objeto de admiración por su calidad literaria, ni se había incluido entre los textos clásicos canónicos leídos en la escuela. Ello se debía, en parte, a que, por su condición de obra griega de época imperial romana, la obra pausaniana se vio siempre eclipsada tanto por el griego de la época denominada «clásica» de la civilización ateniense (siglos V y IV a. C.) como por el latín escrito en el periodo de Roma conocido, igualmente, como «clásico» (entre el siglo I a. C. y el cénit del Imperio romano, en el siglo II d. C.); no ha sido sino en tiempos mucho más cercanos a nosotros cuando los estudiosos del mundo clásico han empezado a prestar atención a la mole ingente de textos griegos compuestos durante la época que, incluyendo la caída de Roma, abarca desde Pausanias hasta el surgimiento del Imperio bizantino, grecoparlante y con centro en Constantinopla (actual Estambul), así como al maremágnum de textos latinos, igual paganos que cristianos, del Imperio romano tardío.

En la relativa falta de atención a Pausanias fuera del ámbito arqueológico influían también otros factores. Si su *Descripción de Grecia* está escrita a modo de apuntes, sin gracia, él mismo es un escritor, por lo demás completamente desconocido, cuya obra no aporta ventaja alguna directa de cara a la comprensión de los textos clásicos más centrales. A ello se añade que la diligente acumulación de datos concretos que este autor realiza, en ningún caso atrapa al lector con un agudo o imponente análisis a gran escala.

Frazer tenía, sin embargo, razones muy concretas para dedicarse a Pausanias. Lo que lo atrajo de su *Descripción de Grecia* fue, precisamente, la minuciosidad tremenda con que presentaba no ya santuarios religiosos, rituales públicos y mitos, sino también, en palabras del propio Frazer, «todo género de extrañas costumbres,

observancias y supersticiones»; y es que cuando decidió dedicarse seriamente al estudio de la obra pausaniana, Frazer acababa de completar la primera edición de la que al cabo sería su obra más vasta, la que mayor celebridad le granjearía: *La rama dorada*. Se trata de un trabajo que compila «extrañas costumbres y supersticiones» de todo el mundo, y de todos los periodos de la historia, con la pretensión nada menos que de explicarlas en su totalidad, lo cual supone una de las primeras, y más grandes, teorías antropológicas jamás propuestas. El proyecto fue creciendo conforme la vida de Frazer avanzaba: desde la modesta edición en dos volúmenes de 1890, hasta la tercera, que, ya con doce, apareció entre 1910 y 1915.

Todas las sucesivas versiones de *La rama dorada* arrancan con un problema relativo al estudio del mundo clásico. El enigma que Frazer plantea es la peculiar regla por la que se regía el sacerdote de Diana del santuario que la diosa tenía en Nemi, en unas colinas cercanas a Roma en el sur. Según los escritores romanos, este sacerdote, al que se conocía por el título de «rey», ganaba su condición de tal desgajando primero una rama de determinado árbol del santuario y matando, tras ello, al anterior titular del sacerdocio; cada sacerdote vivía, entonces, temiendo por su vida, ya que quienes aspirasen a su ministerio planearían, a su vez, su asesinato. Esta costumbre, más allá de en qué momento se iniciase, seguía activa en el siglo I d. C., cuando, según una irónica historia, el emperador Calígula hizo que alguien fuese a desafiar a quien entonces era el sacerdote, pues, a su juicio, ya llevaba demasiado ejerciendo aquel fatídico «reinado».

Lo que Frazer hizo fue injertar esta extraña costumbre en un episodio situado a la mitad de la *Eneida* de Virgilio: identificó la rama de que se apoderaba el retador aspirante al sacerdocio con la mítica «rama dorada» que permitió a Eneas, el héroe virgiliano, descender sin riesgo al mundo de los muertos para luego regresar a su misión de fundar Roma; si el destino lo aguardaba, se dice a Eneas en la obra, *ipse volens facilisque sequatur* ('por su gusto y fácilmente habrá de seguirte'). En apoyo de esta identificación, Frazer iba acumulando «pruebas» de todos los orígenes, lugares y épocas posibles, desde leyendas nórdicas hasta costumbres de los aborígenes australianos, desde mitos griegos hasta figuras de paja

(*corn-dollies*) inglesas. Y como en sucesivas ediciones siguiera añadiendo notas a notas a notas, acabó incluyendo referencias prácticamente al patrimonio entero de antigüedades y religiones de todo el planeta, a cuyo efecto contribuía tanto su inmensa erudición como la información que le enviaban por correo una legión de lectores. Cada uno le ofrecía sus propias observaciones y materiales bien corroborados.

De todos estos datos, Frazer extraía ambiciosas teorías: teorías sobre el sacrificio o sobre la muerte y el renacimiento de los reyes (de ahí la importancia del título de «rey» para el sacerdote de Nemi), y teorías sobre la evolución intelectual humana en su conjunto (este estudioso sostenía que, partiendo de una fe primitiva en la magia, se acaba llegando, pasando por la religión, a la moderna ciencia). Y aunque es verdad que, con el tiempo, este núcleo argumentativo acabó cediendo totalmente, la inmensa máquina de «saber» que el libro supone sí aguantó. Es decir, que, a semejanza de lo que antes vimos sucedió con Pausanias, la falta de confianza en la información que este autor moderno aportaba tampoco inhabilitó su proyecto. En *La rama dorada*, Frazer permitía acceder a los lectores, con el poder que eso entrañaba, a un saber «universal» que arrancaba ya en el mundo antiguo. Este gran libro —que apenas ha dejado de recibir «crédito», pues sigue vendiendo en su versión de un único volumen miles de ejemplares cada año— es un modelo del poder sistematizador de la razón civilizada. Tal fue, de hecho, la gran cruzada universal de Frazer, cruzada que emanó directamente de su dedicación a diversas ediciones de textos clásicos, de las cuales la de Pausanias ha resultado ser la más indispensable y, a decir de muchos, la que mejor se conserva.

Que el intento frazeriano de entender la historia de la cultura humana hundiese sus raíces en el estudio del mundo clásico —así como en la mitología recogida en su literatura y su arte— era algo inevitable: dicho estudio, dicha mitología, constituían en Europa, en toda ella, el bagaje común de las personas instruidas, amén de la materia de exploración más atrayente.

Hoy los métodos de Frazer llevan tiempo, como hemos dicho, desechados, pero en el estudio del mundo clásico sigue ocupando un lugar fundamental la misma pregunta, el mismo desafío: cómo

debemos plantearnos, cómo debemos enfocar esa denominada «mitología griega». ¿Por qué ha tenido, en efecto, semejante influjo en tantos artistas y escritores ese repertorio de historias?

En la base el mito, la religión, la razón, el hombre

Los mitos griegos siguen siendo uno de los motivos por los que con más frecuencia acabamos dirigiendo nuestra atención al mundo clásico queriendo descubrir más sobre él. Estas historias las hallamos referidas a lo largo de toda la literatura antigua: no solo en la tragedia griega o en los poemas épicos de Homero (la *Ilíada* y las aventuras del pícaro héroe Odiseo en su dilatado regreso hasta casa, donde lo espera su fiel esposa Penélope), sino también en las versiones que aportan de estos mitos los escritores romanos. El poeta latino Ovidio, por ejemplo, contemporáneo de Virgilio y Horacio, entretejió en sus *Metamorfosis* una ingente colección de mitos; se trataba de cuantos relatos contenían transformaciones, o «cambios de forma», desde los orígenes del cosmos hasta el tiempo mismo del poeta: la historia de Dafnis, convertida en laurel mientras huye del dios Apolo; la de Midas, quien convierte en oro cuanto toca; la de Julio César, transformado en dios al morir, y muchas otras. El mismo Ovidio también refería mitos en sus *Fastos*, un extenso poema sobre el calendario romano y sus diversas festividades religiosas. También de esta obra realizó Frazer una monumental edición y traducción en varios volúmenes.

En los últimos cien años han surgido numerosas teorías que pretendían explicar estos mitos. Sigmund Freud, por dar un caso, indagó a la vez en las raíces de la mitología griega y en el funcionamiento de la psique humana examinando historias como la del incesto de Edipo con su madre tras matar a su padre (de ahí el denominado «complejo de Edipo») o la del autoenamoramiento de Narciso, quien, en un inolvidable episodio del poema ovidiano, queda prendado de su propio reflejo en el agua, de ahí el concepto de «narcisismo». Los sentidos que se han atribuido a estas historias, sus diversas versiones e interpretaciones, no tienen fin, ya se trate de enfoques espurios o inspirados, y este fenómeno ha hecho, bola de nieve en crecimiento constante, que los estudiosos de la Grecia y

la Roma clásicas vuelvan a preguntarse, una y otra vez, no ya qué significaran en un comienzo los mitos, sino, además, de qué manera ello diverge de, y cómo éstas ahondan en ese significado, sus interpretaciones posteriores. ¿Qué implicaciones tiene, por ejemplo, el Edipo de Freud para nuestra lectura del *Edipo rey* de Sófocles? ¿Hemos de leer a Sófocles forzosamente a través del prisma de Freud?

Las preguntas que Frazer y su generación se planteaban al estudiar la mitología y la cultura griegas eran, no obstante, de otra clase, especialmente en lo que a religión se refería. En la época en que Frazer se formó (acabando el siglo XIX) el mundo clásico se estudiaba desde instituciones que, de forma más o menos extrema, en cualquier caso siempre tenían una orientación cristiana: las universidades, que eran diminutas, en gran parte estaban reservadas para nobles y ordenandos, y muchos de los propios docentes eran clérigos. «La gloria de Grecia» y «la grandeza de Roma» constituían, sin embargo, casi íntegramente logros paganos, conque, a pesar de la hegemonía de la Iglesia sobre su enseñanza, la cultura clásica podía proporcionar una manera de entender el mundo desvinculada del cristianismo. La autoridad de los estudios clásicos (paganos) podía usarse, de hecho, para legitimar toda una serie de enfoques radicales que entraban en conflicto con las actitudes cristianas oficiales.

La experiencia religiosa del mundo antiguo se estudiaba con avidez, desde los mitos de los dioses y diosas, hasta los ritos de sacrificio público de bestias y la ingente casuística de extraños rituales y saberes tradicionales. Los mundos utópicos que, en el siglo IV a. C., soñara en su filosofía Platón —los describe sobre todo en *La república* y *Las leyes*— animaban, por su parte, a los librepensadores a instituir y fomentar una filosofía educativa puramente terrena. Valores y opciones vitales que el cristianismo vetaba hallaban, en fin, respaldo e impulso en prácticas y debates de griegos y romanos. El tratamiento, valga de muestra, de la naturaleza del amor y el deseo que Platón realiza en *El banquete* se usaba para justificar ciertas formas de homosexualidad masculina, pues no es ya que Platón considerase las relaciones sexuales entre hombres y muchachos como lo más normal, sino que, como otros aristócratas contemporáneos suyos, directamente las presentaba

como la forma de deseo sexual más elevada y noble.

Cualquier género de extravagancia, desde el sufragio universal y la democracia hasta el vegetarianismo, el panteísmo, el amor libre, la eugenesia y el genocidio, encontraba entonces precedentes y autoridades en el mundo clásico. Es una llamativa paradoja que, a partir de exactamente los mismos textos griegos que se daba a leer a los alumnos por lo claro de su sintaxis y su supuesto carácter grave y moral, un gurú y estudioso del mundo clásico de últimos del siglo XIX como Fiedrich Nietzsche experimentase, en cambio, un estrambótico éxtasis y viese un cosmos tensionado entre la sujeción de lo apolíneo y el frenesí dionisíaco.

En semejante mundo, en una visita al templo de Apolo Epicurio de las montañas de la Arcadia cada uno proyectaría la experiencia exótica de sus fantasías: ahí estaba Pausanias para introducirnos, con la inestimable colaboración de Frazer, en un mundo precristiano primitivo y distinto de todo. Eran muchos los que tenían interés, por mor de la seguridad, en que partes significativas de esta cultura pagana fueran reducidas a la «civilización», cuyo coste podía ser deber reinterpretar, expurgar o aun censurar aquellos aspectos de la literatura clásica que no casaban con la imagen victoriana de una cultura, valga la redundancia, «civilizada». Y de esta manera los conceptos de «amor platónico» y «relación platónica» tienen su origen en lecturas de las obras de Platón con las que hoy nadie convendría: semejante adjetivo constituye, por así decir, el precipitado de una historia de la interpretación de la filosofía de este pensador. En cuanto a los terribles crímenes y sufrimientos que despliega la tragedia griega, se aseguraba que constituían graves parábolas morales, mientras que en los textos del comediógrafo ateniense Aristófanes se omitían sistemáticamente, al disponerlos para su uso en colegios y universidades, las bromas sexuales más explícitas y las obscenidades (esto es: sus herramientas básicas). Siempre quedaba, además, la opción de convertir a los paganos en cristianos todavía desconocedores de ser tales, pues Dante no fue el único que, aduciendo que era la suya un «alma cristiana por naturaleza», encontró un lugar de honor para Virgilio en el mundo cristiano: no pocos estudiosos del siglo XIX siguieron atribuyendo a uno de sus primeros poemas, escrito más de una generación antes de Cristo,

carácter «mesiánico», considerando que profetizaba el nacimiento del Salvador. Nada de lo cual era óbice para que, al mismo tiempo, algún Frazer anduviese merodeando por las márgenes del mundo clásico en procura de «reliquias» y «vestigios» de una brutalidad y un exotismo agrestes.

La exposición de Frazer del diario de bitácora de Pausanias, seco y carente en gran medida de sensacionalismos, supuso una presentación del animal humano cercano a sus «orígenes» —de la «bestia» sin civilizar, sin reprimir aún por la «cultura»— cuyo efecto al mismo tiempo aterrador y fascinante fue enorme: si Pausanias añoraba el apogeo de la Atenas del siglo V a. C., Frazer viajaba en el tiempo buscando el estado natural del ser humano, presente, para él, lo mismo en la Grecia temprana que en las primitivas latitudes coloniales de su propio siglo XIX, pobladas todavía por «salvajes». Puede, sí, que la historia terminase con la victoria de la razón europea, cristiana, moderna, pero para muchos, la aventura verdaderamente estimulante consistía en valerse de esa misma razón para indagar en las profundidades ocultas de la civilización clásica. Poner relatos griegos de un erotismo explosivo y una violencia monstruosa junto a noticias de insólitas o enigmáticas prácticas cultuales que asomaban por los recovecos y rendijas de la Grecia de Pausanias era, de hecho, algo susceptible de desatar todo frenesí imaginativo. Sigue siéndolo.

Sea cual sea la vena en que se investigue, someter a examen una simple frase de un texto grecolatino implica entrar en contacto con multitud de pesquisas anteriores. Las más ambiciosas teorías sobre la totalidad de la existencia y el más pedante derroche de energías sobre el análisis exacto de unas palabras corruptas de un manuscrito poco fidedigno convergen, de alguna forma, en la historia del estudio del mundo clásico.

7. El arte de la reconstrucción

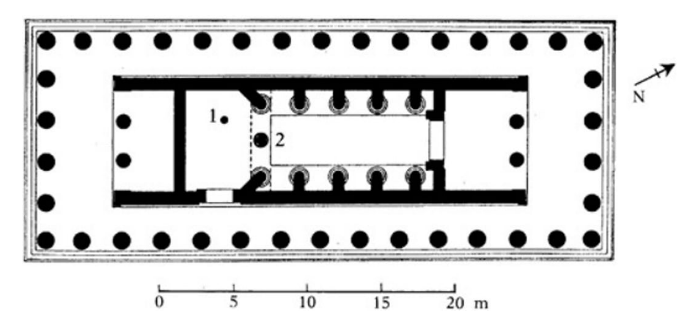
El plan maestro

EL RELATO de Pausanias sobre Basas se centra, antes lo vimos, en el título que allí recibe el dios Apolo: Epicurio, esto es, el 'Salvador'. El autor anuncia que aportará una explicación de dicho título ya en su primera referencia a este santuario, cuando recomienda la visita a una estatua broncínea de cuatro metros de alto que habían sacado de Basas para exhibirla en Megalópolis, la principal ciudad de la Arcadia, y cuando finalmente llega al templo, su *Descripción de Grecia* se ocupa, en efecto, casi exclusivamente de las razones del epíteto de Apolo en aquel lugar. Acto seguido insiste en que su exposición es resultado de una visita sobre el terreno, pero lo cierto es que, en ella, muy poco deriva de la observación directa. Se afana en decirnos que es un edificio de piedra, con tejado, etc., así como que, por su belleza y simetría, es el segundo de cuantos templos tiene el Peloponeso. Nada dice, sin embargo, sobre el interior de la nave, salvo que aquella estatua del dios que vio en Megalópolis ya no está allí, como tampoco hace referencia, a pesar de toda su insistencia en la importancia del edificio, a la decoración exterior, sea esculpida o pintada.

Las descripciones modernas del templo tienen sus propias prioridades. La preservación casi total del friso y la pérdida prácticamente completa de cualquier otro ornato escultórico han hecho, inevitablemente, que la atención se centre en lo primero, en lo conservado, pero no hay consenso sobre qué clase de atención dicho friso merezca. Y es que, aunque lo que interesaba a Pausanias

(la historia específicamente «religiosa» del monumento y la valoración «artística» de su decoración) sigue figurando entre lo que nos interesa también a nosotros, a nosotros también nos interesa lo que Pausanias tal vez diese por hecho o encontrase impropio aclararlo: el papel del templo en la vida de la comunidad de la zona, y qué significaban para los visitantes aquellas imágenes míticas esculpidas en la piedra. Ahora bien: igual que no podemos asumir, sencillamente, que la de Pausanias representase la «típica» reacción antigua ante las mismas, tampoco cabe pretender que ninguna perspectiva moderna, la nuestra incluida, tenga validez universal.

Los templos griegos y romanos constituyen un modo constructivo de carácter marcadamente conservador. El diseño básico, fácilmente reconocible, lo encontramos repetido a lo largo de todo el mundo clásico, desde la Península Ibérica hasta Siria: una plataforma pétrea rectangular sobre la que se erigen, jalonando su perímetro a intervalos regulares, columnas cuya hilera rodea un habitáculo central que, nuevo rectángulo, a menudo está dividido en dos, hallándose sus partes trasera y delantera separadas; y sobre el conjunto, una sólida techumbre. (Para la planta de Basas, véase la ilustración 16.) En semejantes templos, había ciertas zonas en las que era prescriptivo que llevasen decoración escultórica. Concretamente, encima de las columnas era normal que hubiese, en ambos extremos, una serie de paneles de mármol esculpido; los frontones triangulares que la cubierta a dos aguas formaba tanto en la fachada delantera como en la trasera solían enmarcar, por su parte, composiciones escultóricas que encajaban en dicho marco ora torpemente, ora en modo maestro. Ya dentro del habitáculo principal, el lugar de honor quedaba reservado a la estatua del dios del templo, que usualmente miraba hacia la puerta de acceso al recinto, pero también podía haber otras esculturas que confiriesen todavía mayor realce a esta imagen que era el centro de atención, reforzando así la idea de que aquella era, efectivamente, la morada de la que en cada caso fuese la divinidad.



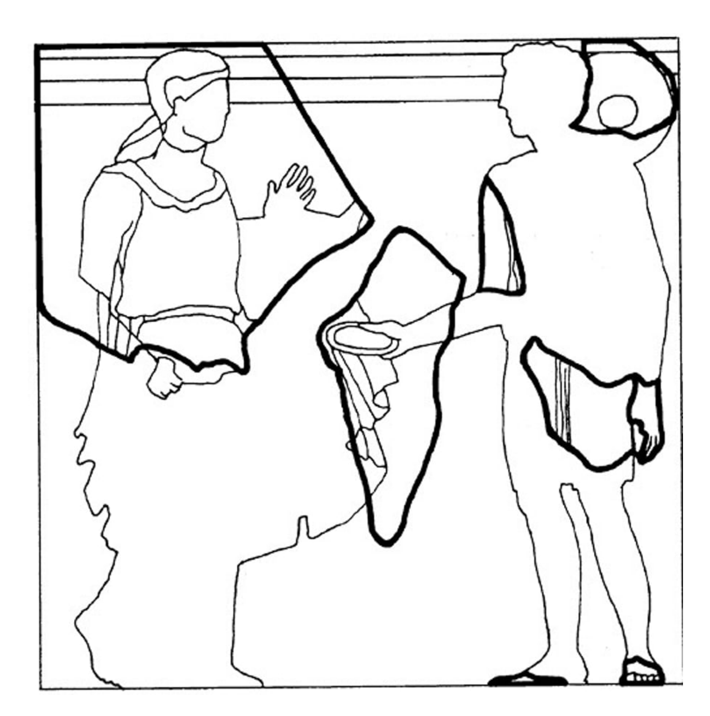
16. Planta del templo de Basas. El punto 1 indica la ubicación de la estatua de Apolo. El punto 2, la de la columna de capitel corintio.

Esta decoración en buena parte iba pintada en tonos vivos; es decir: que esas esculturas que hoy admiramos por la blancura a menudo reluciente de su mármol, originariamente iban pintadas de estridentes rojos, azules y verdes. Este es, sin duda, uno de los aspectos de la que sería la verdadera apariencia de los templos antiguos que más nos cuesta aceptar actualmente, y ello es debido, en parte, al violento contraste que dicha imagen supone con la que tenemos interiorizada de la perfección clásica, o con la estampa romántica de un templo que se yergue esplendorosamente blanco en la falda desolada de un monte. Los arqueólogos no se ponen de acuerdo sobre hasta qué punto exactamente fuesen pintadas las esculturas de los templos: los análisis de los restos de color conservados no son concluyentes. Hay quien piensa que no se pintarían sino los detalles más importantes (así se lograría dirigir la atención hacia ellos), o que se daría, simplemente, una suave capa de color al fondo plano de un friso para que las figuras en relieve destacasen; otros sostienen, más radicales, que el mármol iba íntegramente cubierto de colores vivaces, lo que mermaría el impacto de ese esmero en el labrado de la piedra que hoy tendemos a admirar tanto. Es innegable, sea como sea, que, en forma más o menos extrema, el color sería un componente importante en la decoración habitual de los templos antiguos.

Estos no eran, sin embargo, mera repetición conservadora de un diseño inmutable, pues, si bien todos los templos presentan rasgos comunes, al mismo tiempo cada uno tiene ese carácter único propio de la improvisación, del experimento: dentro de unas pautas generales había, sea en la arquitectura como en la decoración de la

misma, bastante margen para la variación, como el propio santuario de Basas muestra. En seguida volveremos sobre el friso de este templo. Centrémonos, de momento, en las esculturas que adornaban su exterior y en el diseño general de su parte interna. Ambos aspectos nos ayudarán a ver diversos modos de cómo un templo podía hacer valer su individualidad.

Decíamos hace un momento que, a diferencia del friso, de las esculturas exteriores no conservamos sino pequeños fragmentos. Los hastiales parece ser que no enmarcaban esculturas, pero, según el patrón habitual, encima de las columnas habría, en cada extremo, una serie de seis paneles esculpidos (el nombre técnico arquitectónico es «metopas»). De tales metopas, un fragmento parece formar parte de una figura que tañe la lira, instrumento que es uno de los atributos del dios Apolo (véase la ilustración 17); otros fragmentos podrían encajar formando una figura masculina que, envuelta en un manto, se asemejaría a numerosas representaciones del dios Zeus, padre de Apolo; otros representan vestiduras ondeantes que tal vez pertenecieran a una serie de bailarinas. Con tan pocos restos conservados, es imposible determinar con garantías de qué escenas se trataba, pero todo lleva a pensar en una referencia explícita a cierta leyenda de la zona.



17. Reconstrucción de una metopa hecha pedazos. El fragmento en que aparece Apolo tañendo la lira puede verse en la ilustración 2.

Es casi seguro que el templo proclamaría su identidad, su condición de templo de Apolo Epicurio, presentando a este dios tañedor de lira, acompañado de una sucesión de ninfas o musas danzantes, en una metopa sobre su puerta frontal. La figura de Zeus, el padre de Apolo, es probable que aludiese, sin embargo, a una historia bien conocida por cuya virtud esta región periférica de la Arcadia desempeñaba un papel protagonista en la mitología griega, pues, rezaba el mito, Zeus fue escondido al nacer, en la idea de protegerlo de su padre Crono —quien estaba decidido a aniquilarlo—, en una cueva situada entre aquellos montes y en la que, gracias al estruendo —todo, salvo musical— que sus nodrizas levantaban para ahogar su llanto, era impensable que aquel lo encontrara. Esta historia, si se exhibía en Basas, dejaría claro a cualquiera que supiese reconstruirla el lugar primordial de la Arcadia en el origen mítico del orden del mundo, y en el establecimiento de la hegemonía de Zeus sobre el conjunto del cosmos.

En casa con el dios

Resulta fácil visualizar la ruidosa procesión que, salida de Figalia, iría recorriendo las laderas de los montes para, al cabo, congregarse frente al altar de Apolo que se erguiría al aire libre delante del templo; resulta fácil, sí, imaginarse a la multitud allí de pie, guardando un silencio reverencial mientras los sacerdotes se aprestaban a ofrecer plegarias y sacrificios al dios. Quien alzase los ojos hacia la decoración de la parte superior de la fachada del templo podría «leer» la orgullosa reivindicación de que el origen de la civilizada música de Apolo con su lira se remontaba nada menos que a la agreste barahúnda que, en la idea de salvaguardar a su padre Zeus, se hiciera estallar al poco del inicio de los tiempos cerca de aquel mismo lugar.

Lo recién dicho constituye, en buena medida, una conjetura, pues Pausanias no dice nada semejante y, partiendo de unos simples cascotes de mármol esculpido —una mano que tañe una lira, parte de un torso y algún segmento de un manto—, hemos reconstruido no ya qué esculturas ornarían el exterior del templo sino, además, aspectos de lo que serían su significado y su recepción. Pero es que estudiar el mundo clásico consiste, en parte, en ejercer precisamente este género de reconstrucción: en recomponer una serie de piezas dispersas para dar una idea de cómo se vería el conjunto, así como de qué significado tendría. Se trata, como decimos, de una labor eminentemente conjetural y, por tanto, casi siempre sujeta a controversia: otras personas tienen opiniones distintas de qué representan exactamente aquellas metopas sobre el acceso al templo de Basas. Pero hemos dicho «eminentemente» —y no «exclusivamente», conjetural— porque es de saber ver lo conservado, por fragmentario que sea, en el contexto de cuanta información adicional tenemos a disposición sobre el mundo antiguo, de lo que, en última instancia, depende todo.

La reconstrucción que nosotros hemos ofrecido se basa en nuestro conocimiento de otras representaciones del dios Apolo, al que, como adelantábamos, solía representársele tañendo la lira; así, un fragmento de una mano tañendo ese instrumento es inevitable que lleve a pensar en una representación de este dios. Pero nuestra reconstrucción también se basa en la familiaridad con los mitos e

historias antiguos de aquella zona, y en saber que la Arcadia era un lugar especialmente significativo en la historia de Zeus, el padre de Apolo. Es decir, que plantearse la recomposición del santuario implica sumergirse en la cultura de la región al completo.

Esta reconstrucción de la decoración exterior del templo también permite asomarse a una de las maneras como este, aun remitiendo a un patrón típico, manifestaba su individualidad. Porque, si en las esculturas sobre la entrada cabe ver, efectivamente, una referencia abierta al dios específico al que el edificio se asociaba (también a ciertas leyendas de la zona), el diseño interior atestigua el carácter individual de este santuario en modo bien diferente.

El interior de un templo se usaba para albergar la imagen del dios y para almacenar las ofrendas y exvotos que iban acumulándose a lo largo de los siglos: apenas tenía relevancia de cara a las ceremonias y rituales que se llevaban a cabo en el altar exterior, ni para los sacrificios de animales que en él se realizaban. En cuanto al propio habitáculo, era un lugar oscuro. La reconstrucción decimonónica que aquí ofrecemos (véase la ilustración 18) hace cuanto puede para introducir algo de luz en la escena: sugiere una claraboya en el tejado. Lo cierto es que no hay indicios de semejante solución, y actualmente nadie cree que nada parecido existiera, conque mejor imaginarnos un ambiente mucho más lúgubre que el que esa imagen presenta.



18. Dentro del templo: así se lo figuraban en el siglo XIX.

En otros sentidos sí se trata de una reconstrucción bastante acertada. La notable innovación de usar columnas embebidas en sustitución de las habituales hileras de columnas exentas hacía, por ejemplo, que los muros pareciesen estar más lejos, cosa que se traducía en un drástico incremento de las dimensiones de la cámara a ojos del visitante, y, sobre las columnas, el friso esculpido recorría todo el rectángulo interior que estas delimitaban, dando lugar así a inquietantes sombras en aquella semioscuridad.

Nada más entrar, el visitante vislumbraba al fondo, exactamente igual que en la imagen se recrea, una columna aislada y llamativamente distinta del resto de columnas del templo: la famosa columna «corintia» a la que nos referimos en el segundo capítulo, el ejemplo más temprano que tenemos de este tipo específico de capitel en todo el mundo antiguo (también se muestra en la ilustración 2). Esta columna forma una especie de pantalla entre la pieza principal y otra más pequeña que, situada tras ella, era donde se alzaba la estatua de Apolo, probablemente ubicada en el rincón de más a la derecha, desde donde miraría hacia el exterior a través

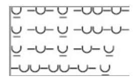
de una puerta que, abierta en el rincón de más a la izquierda, ofrecería un panorama de la falda del monte. Es razonable suponer que se tratase de aquella estatua original de Apolo, de cuatro metros de altura, que Pausanias viera en Megalópolis una vez allí la hubieran trasladado para ornar la ciudad. En su lugar debieron de poner, a juzgar por los escasos restos, un Apolo que, con pies, manos y cabeza marmóreas, tuviese el cuerpo, en cambio, de madera, material que ocultarían vestimentas textiles. Era una opción mucho más barata que no una estatua de bronce o íntegramente de mármol, y se prestaba menos a que poderosos saqueadores/coleccionistas/devotos de la «gran ciudad» viniesen a turbar su santo sosiego.

Los detalles del diseño interior recién descrito constituyen algo absolutamente único; partiendo del esquema habitual, los arquitectos efectuaron algunas sugerentes innovaciones. Concretamente, en ningún otro templo ocupa el centro de la escena, acaparando la atención del visitante, una columna; en ningún otro templo encontramos la estatua cultual más importante fuera del eje central y mirando hacia el exterior por una puerta de flanco, y en ningún otro templo recorre el perímetro interior completo del habitáculo, sobre la columnata, un friso esculpido. Distingue también al edificio en su conjunto el hecho de estar orientado hacia el norte, mientras que la práctica totalidad de los santuarios griegos miran al este.

Su mundo, nuestro puzle

Más allá de posibles explicaciones para cada uno de estos elementos, lo que aquí realmente importa son las variaciones que, aun sin abandonar la pauta básica, salta a la vista se introducen, aspecto en el que el templo de Basas es bastante representativo de la cultura clásica, pues lo mismo cabría afirmar sobre otras manifestaciones suyas como, por ejemplo, la versificación. La poesía tanto griega como latina se escribía, en efecto, con arreglo a unas rígidas normas métricas que determinan las posibles combinaciones de sílabas «largas» y «breves» a lo largo de todo el poema, aun constando este de miles de versos (véase la ilustración 19), y el

interés que hoy reviste la lectura de aquella poesía reside, en parte, precisamente en ver cómo los poetas clásicos usaban aquellos esquemas: cómo las normas métricas daban cabida a la variación de modo que innovar fuese posible, y la originalidad de un producto reconocible, sin que dejase por ello de haber unos patrones típicos de versificación que todo poeta respetaba.



19. Los esquemas métricos clásicos pueden representarse en forma esquemática. Esta combinación concreta de sílabas «largas» y «breves» se conoce como «estrofa alcaica». Debe su nombre a su supuesto inventor, el poeta lírico Alceo, y es, junto con la llamada «estrofa sáfica», el esquema métrico que Horacio suele usar en sus *Odas*.

Pero volvamos, a la luz de lo recién dicho, sobre el friso de Basas. Paradójicamente, teniendo en cuenta que se conserva casi entero, la reconstrucción de este friso esculpido genera un sinfín de problemas. Una de las consecuencias de que sus 23 planchas de mármol, que se encontraron dispersas por las ruinas, fuesen recogidas, dispuestas para su transporte y reagrupadas para su exhibición en Londres es que ahora no disponemos de ningún indicio claro de cuál fue su orden de colocación en el propio templo, y agrava este rompecabezas el que cada una de las piezas esté labrada independientemente, sin que apenas haya solapamiento entre una y otra. En su mayoría representan una enmarañada confusión de cuerpos en lid, por lo que sigue habiendo gran controversia entre los arqueólogos sobre cómo estuviesen ordenadas exactamente. Ya en el primer capítulo decíamos que ninguna de las soluciones planteadas se ha impuesto.

Todos convienen, sin embargo, en que las historias presentadas en el friso son dos: por un lado, la batalla entre unos griegos capitaneados por Heracles, uno de los múltiples hijos de Zeus, y las Amazonas, raza mítica de mujeres que vivían —y luchaban— sin hombres; por otro, el combate entre la raza mítica de los Centauros (mitad hombre, mitad caballo) y cierta tribu de griegos, los llamados «lápitas». Lo lógico podría parecer que cada una de estas dos historias ocupase dos de los cuatro lados del rectángulo que

recorría el friso, un lado largo y uno corto, pero así nadie logra que encajen las piezas. Una secuencia ha de invadir la otra en algún punto, al menos en uno de los lados, y eso hace aún más complicado recomponer este friso.

Destacan sobre el resto, con todo, las escenas de dos planchas concretas (ilustraciones 20 y 21): en una Apolo dirige su arco contra un centauro mientras su hermana Ártemis sujeta las riendas del carro, tirado por ciervos, en que van ambos; en la otra Hércules, envuelto en una piel de león, dirige su clava contra una amazona que se guarece del golpe tras su escudo. Muchos sostienen que esta escena de Heracles sin duda ocuparía un lugar central, y que de ella emanarían, a derecha y a izquierda, el resto de imágenes. Hay estudiosos a los que recuerda enormemente la escena central de uno de los frontones del Partenón de Atenas (obra se supone que del mismo arquitecto), escena en que las figuras de la diosa Atenea y su oponente Poseidón reculan enfrentándose una a otra en modo muy parecido. Se trataría, pues, del punto clave de la composición: situado justo sobre el capitel corintio, de manera que el ojo del visitante fuese subiendo por la columna hasta llegar a este momento crucial. De ser así, la plancha en que aparecen Apolo y Ártemis «debe» situarse sobre la puerta grande de acceso: al acecho para atraer nuestra mirada cuando nos volvamos para salir del recinto.



20. La irrupción de Apolo y Ártemis en la contienda: pieza del friso de Basas.



21. La lucha de Heracles y la amazona: pieza del friso de Basas.

Pero ninguno de los detalles de esta reconstrucción tendría en realidad que turbarnos, como tampoco los detalles de las escenas representadas, porque dichas escenas llevan, sí, los estrafalarios títulos de «amazonomaquia» y, más impronunciable todavía, «lapitocentauromaquia», pues, por raro que parezca, los griegos cuentan, como es habitual, para cada una con una palabra, pero son historias gráficas pertenecientes al repertorio más típico del arte y la cultura clásicos: lo normal es encontrarlas donde quiera que aparezcan elementos escultóricos en templos. En Basas, al estar cuajadas en piedra, tales historias justifican la pretensión de este santuario montés de que forma parte del vasto mundo de la cultura griega, de que cabe contarlo entre los más altivos monumentos de mármol de cualquier otra ciudad. Merece la pena insistir, de hecho, en que estas imágenes acreditan el carácter público inviolable, sacrosanto, de este templo exactamente igual que el mismo tipo de elementos «clásicos» acreditan el de sus descendientes: los bancos, tribunales, museos y residencias oficiales de cualquiera de las principales ciudades del mundo moderno. Las columnatas, los frontones con esculturas clasicistas, siguen ayudando a señalar la relevancia y solemnidad pública de un edificio. El Museo Británico, por dar un caso, quisiera ser otro Partenón, y su fachada a modo de templo lo presenta como un santuario: uno dedicado al estudio del mundo clásico.

La absoluta omnipresencia de imágenes como estas (griegos luchando contra Amazonas, lápitas combatiendo a Centauros) no merma, sin embargo, su significación, antes lo contrario: cuanto más frecuentes, enfáticas y prolíficas sean las representaciones de un mito, más esencial es probable que haya sido el papel del mismo en la cultura clásica. Una de las vertientes más estimulantes del estudio del mundo clásico llevado a cabo en los últimos tiempos

consiste en indagar en qué sentido encerrarían imágenes precisamente de este tipo, pesquisa que sería bueno pararnos un momento a pensar cómo podría ayudarnos a entender —a interpretar—, en el caso concreto del friso de Basas, lo que en él vemos. Y hacer esto va a implicar dejar que el arte griego nos lleve no ya al mundo del mito, sino también, y en forma mucho más profunda, al de la religión, al de los valores tradicionales y la ideología de los griegos.

El superhombre, las supermujeres y otros monstruos

Ya hemos apuntado que la potente escena de Heracles en lid con una guerrera amazona probablemente ocupase el lugar de honor sobre la columna corintia, y es que Heracles aparece donde quiera que nos asomemos al mundo clásico. En el gran templo de Zeus de Olimpia, las doce metopas de mármol (seis a cada extremo del edificio) representan, en efecto, los doce trabajos que este héroe hubo de asumir contra una serie de monstruos a cual más estrafalario, y como veremos en el noveno capítulo, el Hércules romano también desempeñaba un papel fundamental en el mito nacional que santificaba los orígenes de la urbe. Ahora bien: si la figura de Heracles/Hércules estaba en todas partes, ello se debe justamente a que encarnaba algunas de las cosas que más importaban —turbaban, confundían, unían, dividían— tanto a los griegos como a los romanos. Era una figura, como en tiempos más recientes hemos aprendido a decir, «buena para pensar».

Cuando este Heracles lucha contra su amazona, lo que tenemos delante es todo un alarde de heroica desnudez viril; piénsese en el arma cavernícola que usa, la clava, así como en la piel de león que lleva puesta en vez de una coraza y maneja en vez de un escudo. Y aunque lo vemos fuerte y musculoso, por lo demás apenas si se diferencia del resto de hombres que, con sus cascos, espadas y mantos arrebolados, combaten a las Amazonas junto a él. En cuanto a los soldados «enemigos», salta a la vista su condición femenina, con sus cuerpos pudorosamente cubiertos excepto en situaciones de desastre; luchan, eso sí, como tropa adiestrada, infantería y caballería. El ejército masculino, por su parte, dejando al margen su

desnudez, en muchos aspectos se asemeja a las fuerzas de las que, para casos de emergencia, cualquier polis griega disponía. Solo que aquí guía e inspira a tales fuerzas el superhombre que recorre la tierra abatiendo monstruos en prueba de su condición de hijo de Zeus.

La victoria, aún pendiente, devolverá a su debido sitio a cada sexo, haciendo valer el coraje viril y desarmando a este monstruoso regimiento intruso; nada se nos dice, sin embargo, de qué mal hagan o hayan hecho las Amazonas. Según ciertas historias, estas aguerridas mujeres habían invadido Grecia, pero Heracles también había invadido su reino salvaje en el contexto de uno de sus doce trabajos, el de robar el cinturón que ornaba la cintura de su reina. ¿Qué estaba en juego en esta batalla contra las Amazonas? ¿Por qué había que subyugarlas?

Cabe pensar que en parte fuese una exaltación del poder viril y el sometimiento femenino, una exaltación de que, si el hombre llevaba cinturón para cargar la espada, el cinturón de la mujer lo abría el hombre (para poseerla), pues tenemos delante, en forma mítica, a unas mujeres que, queriendo usurpar las atribuciones masculinas de la lucha y la guerra —pretendiendo construir, más aún, una sociedad que prescindiese por completo de los hombres—, están a punto de verse derrotadas por las fuerzas del orden viril griego; se trata, por tanto, de una vehemente afirmación de lo que se consideraba el correcto reparto de los llamados «roles de género» entre las mujeres y los hombres de Grecia.

Pero también podríamos tratar de establecer una relación mucho más directa entre esta lucha de unos griegos contra las Amazonas y la otra historia representada en el friso. En ella los Centauros, a quienes se había invitado al festín nupcial, se apoderan de la novia, cuyo prometido ha de ponerse al frente de sus familiares y amigos para rescatarla. Es decir, que aquí sí se culpa claramente a los Centauros de su injusticia (quebrantar el respeto debido a la boda haciendo gala de una feroz brutalidad), mientras que sus adversarios reciben la ayuda, plena de autoridad, de Apolo y Ártemis, hijos de Zeus.

Resulta tentador considerar ambos conflictos casi equivalentes: ver repetida y reflejada la combinación de mujeres armadas y a lomos de caballos en la efigie, monstruosamente transgresora, de los

Centauros, mitad caballo, mitad hombre. Y si esa equivalencia realmente es tal, el «crimen» de las Amazonas en modo alguno se limita a la mera desviación del comportamiento esperable en una fémina griega, sino que, al adoptar el papel viril del combatiente, estas mujeres han de considerarse una perversión exactamente igual de aberrante y «antinatural» que los monstruosos Centauros, cuyo comportamiento arrambla con las reglas más básicas de la sociedad humana, las del matrimonio. La derrota de Centauros y Amazonas conlleva, pues, la restauración del orden «natural» de la sociedad griega. El friso plantea, en cierto modo, la identidad entre el propio ser de las Amazonas, su existencia misma, y el mal que con sus obras los Centauros ejercen.

El templo sitúa bajo la protección divina tanto los roles de género como el carácter sacro, inviolable, de la ordenación social conyugal; propone, de cara a un adecuado funcionamiento de la sociedad, una lógica que aúna a dioses y seres humanos: que el varón ha de bregar por seguir a Heracles, haciendo gala de su hombría, de la misma forma como el propio Heracles ha de luchar para hacer valer la filiación que comparte con Apolo, quien domina su templo sin esfuerzo desde detrás de la pantalla de columnas. En quienes visitaran Basas tal vez quedase grabado un contrato que, por mor de la sociedad humana, asignaba los papeles de la guerra y el matrimonio, del hombre como domador y sojuzgador de la mujer. La sucesión de Apolos que se presentaba —el tañedor de lira que se veía antes de entrar, la colosal estatua que se atisbaba una vez dentro y el arquero suministrador de muerte que se descubría al salir— puede que sugiriese, por su parte, que en el poder divino en el mundo cabía ver —pues se ejercía con las artes tanto de la guerra como de la música— lo mismo salvación que violencia.

Este género de análisis insiste en que conviene examinar muy de cerca lo que las esculturas nos muestran, en que lo representado trasciende el «simple» repertorio habitual de batallas míticas, pero la clave no está en emitir juicios sobre la «calidad» del friso como «obra de arte»; no es una cuestión de éxito estilístico o estético lo que nos ocupa. Aun así, examinando estos maltrechos restos que, al analizar aquí, hemos devuelto tácitamente a su forma originaria —pues no nos hemos detenido a señalar que a Heracles le falta una pierna, o que la amazona que se le enfrentaba había perdido

(literalmente) la cabeza—, no es raro preguntarse en qué medida lo que se ve suscita agrado o admiración.

Viejas glorias: el último grito

Vaya por delante que las reacciones ante estas planchas de piedra han sido muy variadas desde el momento mismo de su descubrimiento, por lo que encontrarlas desagradables, toscas y de peculiares proporciones no necesariamente implica estar ciego o ser un bárbaro. Fauvel, por ejemplo, parece ser que tachó estas esculturas, cuando se celebraba su gran subasta, de producto de segunda que él cedía gustoso a los británicos, si es que querían tirar su dinero, y aun entre los propios británicos había quien albergaba dudas sobre el valor de lo que habían comprado. Solo unos años después, Edward Dodwell, otro viajero que también había visitado Basas, escribía: «Los pies son largos; las piernas, cortas y rechonchas, y las extremidades, ridículas en su diseño e imperfectas en su ejecución». En su comentario de Pausanias, Frazer se muestra totalmente de acuerdo con este juicio: subraya las «graves taras» del acabado y las «zafias actitudes» de las figuras. Más recientemente, también ha habido críticos que así lo han visto. Un sesudo manual de arte griego habla, por ejemplo, de lo «curioso» del estilo y de la «ruda ejecución».

Estas pobres esculturas siempre han encontrado quien tratase de justificarlas. Aduce el argumento más común el pintor Benjamin Haydon, quien, cuando las piezas llegaron a Inglaterra, escribía: «Han llegado los mármoles de Figalia. Los he visto. Aun si están llenos de gruesas desproporciones, su composición es hermosa. Se trata, es obvio, del diseño de un gran genio ejecutado de manera provinciana». La idea que subyace a estas palabras es que este friso de Basas participa de pleno derecho en la gloria de la civilización griega, que fulgura en él el mismo esplendor artístico reconocible en obras maestras del arte ateniense como las de Fidias en el Partenón, pero todo quedó oscurecido y diluido por las manazas chapuceras de los arcadios que lo cincelaran. Pausanias nos transmite, en efecto, el altivo aserto de que el templo de Basas lo concibió nada menos que Ictino, el arquitecto del Partenón. Su

silencio sobre el friso nos permite echar la culpa, por no haber sabido hacer justicia al diseño, a los campesinos de la zona.

También ha habido, sin embargo, admiradores más tajantes, entre los que se cuenta, no es de extrañar, el propio Cockerell. Estos suelen insistir en la energía de estas esculturas, en su agitada violencia, en su forma osada, sin concesiones, de presentar abiertamente la brutalidad del combate. Pero también objetan —con razón— que cuando examinamos fotografías y dibujos de las diversas piezas en libros, o cuando recorremos el friso de cerca —y a la altura de los ojos— en su sala del Museo Británico, se está produciendo un grave malentendido con respecto a la que fuera su concepción original. ¿No habría que pensar, antes bien, en las apretadas dimensiones del habitáculo interior de Apolo, en lo abrupto del ángulo desde el que el visitante vería el friso, situado muy por encima de él? ¿Qué habría podido ser más apropiado, o más imponente, que estas figuras de altorrelieve amontonándose unas sobre otras sobre el visitante con sus estridentes colores —y en su alborotada melé— entre las sombras titilantes que en aquella penumbra proyectase una antorcha?

El estudio del mundo clásico nos pone con frecuencia en complejas encrucijadas valorativas como esta. Normalmente el adjetivo «clásico» se sigue usando, todavía hoy, para expresar que algo —cualquier cosa, desde novelas a coches— se aprueba o se admira, pero al mismo tiempo hay abierto un gran debate sobre cuáles de las obras artísticas o literarias que conservamos del mundo antiguo son las mejores, y las posturas que se adoptan están muy influidas por los cambios habidos en nuestra propia cultura contemporánea. Por ejemplo: cuando a comienzos del siglo XX, el arte abstracto gozaba de especial predicamento, había también una tendencia a otorgar mucho valor a las fases iniciales de la escultura griega (la de los siglos VII y VI a. C., con sus formas rotundas, convencionales, casi abstractas); la chispa irreverente del genio de Ovidio, objeto de admiración en las últimas décadas, en tiempos anteriores se condenaba firmemente por su frivolidad impredecible y autocomplaciente; y los poetas épicos posteriores a Virgilio, a quienes se solía despreciar por su exagerado histrionismo, producto de una época decadente, hoy resultan atractivos a ojos de muchos lectores por su estentórea denuncia de los horrores de la guerra

civil, así como por el coraje político que suponía atreverse a hablar en el contexto de la autocracia represora del Imperio romano.

Como el ejemplo de Basas deja ver, nuestros juicios también deben fundamentarse en la reconstrucción no ya de los propios objetos sino, además, de los que fueran su contexto y recepción originales, pues nuestra valoración del friso será distinta si tenemos en cuenta, en primer lugar, qué aspecto tuviera este en el entorno del templo, y en segundo lugar, cómo se relacionase con la función del edificio, amén de con las costumbres y valores de quienes lo construyeran, usaran y visitasen.

Para la literatura rige otro tanto: las piezas teatrales griegas constituyen, sí, textos que se leían y estudiaban ya en el propio mundo antiguo, igual que viene sucediendo desde el Renacimiento hasta la actualidad; antes, no obstante, fueron guiones teatrales escritos a propósito para su representación en el ámbito teatral específico de Atenas, y teniendo esto presente, el modo en que enfoquemos la literatura dramática griega será distinto. Es decir: que las cuestiones técnicas históricas y de reconstrucción son indisociables de las relativas a la calidad y la valoración, por no hablar de nuestras propias modas y preferencias. Y el estudio del mundo clásico ha de replantearse constantemente todas estas consideraciones.

8. El mayor espectáculo del mundo

Sofisticación y brutalidad

Un trabajo de referencia sobre las obras del tragediógrafo Sófocles se abre, precisamente, con una evocadora descripción del templo de Basas:

En la alta falda de un monte situado en una zona abrupta y solitaria de la Arcadia, se yergue un recóndito santuario dedicado a Zeus Liceo, esto es, Zeus Lobuno. Platón refiere la leyenda de que allí solían realizarse unos sacrificios humanos cuyos participantes, al consumir la carne, se convertían en lobos. Atravesando el valle desde esta lúgubre región, en un enclave de una belleza agreste y desolada —un lugar conocido como los «desfiladeros» (*Bássai*)—, una pequeña ciudad griega erigió un sofisticado templo al más civilizado de sus dioses, Apolo Epicurio, o sea, Apolo el Salvador. En su camino hacia este templo de Basas desde la ciudad de Figalia —tal el recorrido que realizaban los antiguos—, el visitante experimenta un contraste visualmente espectacular de civilización y mundo salvaje. El espectador antiguo hallaba ante sí la ordenada geometría de las columnas y el frontón recortándose contra los abruptos picos de las montañas que se alzaban a lo lejos. Aislado y sorprendente en la desolación de semejante paraje, el templo parece una muestra de formas puras y diseño humano no menos arbitraria que un ánfora ática o los ritmos de un coro trágico. Pero inmediatamente tras de él se erige prominente la montaña donde un espeluznante y primitivo culto violaba una de las primeras leyes de la civilización humana tal como la entendían los griegos: el tabú del

canibalismo. (C. Segal, *Tragedy and Civilisation*, 1981.)

Como vimos en el capítulo anterior, esta yuxtaposición de barbarie y refinamiento hallaba continuidad dentro del templo, donde el friso mostraba una pugna heroica que, en medio de un caos y una impiedad propios de bárbaros, volvía por los ritos conyugales y los roles de género característicos de la vida civilizada griega; la estatua cultual de Apolo resplandecía, entre tanto, en su sanctasanctórum, tras la pantalla de la columnata, serena a la luz del sol naciente, irradiando una seguridad auxiliadora a los devotos del dios y, en general, a los mortales afligidos. Podemos decir, por tanto, que el templo de Basas sintetiza las tensiones inherentes a la tragedia griega, muy especialmente en las obras de Sófocles, entre armonía clásica y violencia transgresora.

Los encontronazos, las colisiones entre la «naturaleza» y la «cultura» han sido un tema de gran vigencia en el estudio moderno del mundo antiguo, según tuvimos ocasión de ver en el sexto capítulo a propósito de *La rama dorada* y la edición de Pausanias de Frazer, a quien descubríamos inmerso en una búsqueda resuelta de los vestigios de otredad salvaje latentes tras la apariencia de civilización. Esto le proporcionaba útiles puntos de referencia ante *El progreso de la civilización* (por citar el título del grupo escultórico que, en la estela de los templos clásicos, enmarca el frontón sobre la entrada al Museo Británico), así como una instructiva puesta en guardia contra actitudes autocomplacientes, propias de la concepción decimonónica de la evolución de la humanidad, sobre la misión imperial de redimir a los súbditos paganos de su atraso indígena, pues bajo la superficie de los triunfos civilizadores del mundo clásico podían vislumbrarse toda suerte de rasgos «primitivos».

La oposición entre la naturaleza y la cultura recorre, en efecto, el estudio del mundo antiguo, hasta el punto de que lo «clásico» se ha definido precisamente como el dominio puro, tranquilo y mesurado que Apolo ejerce sobre el cosmos, y de que se ha convertido a los griegos —a ellos especialmente— en los artífices de cualquier tipo de movimiento ilustrado que, aislable en la moderna tradición occidental, quepa retrotraer a la cultura clásica. En la época inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, E. R. Dodds, profesor de griego en Oxford en la década de 1950,

replicaba en su famosa obra *Los griegos y lo irracional* que no tenía sentido «atribuir a los antiguos griegos una inmunidad ante formas de pensamiento "primitivas" de la que no encontramos paralelo en ninguna sociedad que nos sea dado observar directamente». La influencia de este libro fue decisiva: hizo ver a los estudiosos del mundo clásico hasta qué extremo el arte y la literatura griegos estaban repletos de imágenes de salvajismo, manía y éxtasis dionisíaco, porque Dodds no hablaba, como Frazer, de restos primitivos acechantes bajo la cultura clásica. Él consideraba que tales elementos primitivos formaban parte de dicha cultura.

Ante el friso de Basas, hoy puede que tendamos a fijarnos más en lo precario de la victoria de Heracles sobre las Amazonas, en lo costoso de la derrota infligida a los Centauros por los lápitas, pues actualmente, lejos de reaccionar diciendo que «los griegos no eran unos salvajes», vemos lo íntimamente relacionados que están el debate de nuestro propio mundo sobre la inhumanidad humana y problemáticas análogas de la cultura clásica. Situarse ante lo peor que cabe imaginar hacer a otros, y aun hacerse a uno mismo, es parte esencial de las tragedias griegas escritas y representadas en la Atenas del siglo V a. C., creaciones que figuran entre las más imponentes y conmovedoras de cuantas han llegado hasta nosotros del mundo antiguo.

Éxitos de taquilla

Las tragedias de Sófocles, y junto a ellas, las de Esquilo y Eurípides, se consideraban obras clásicas ya en el siglo IV de nuestra era; desde entonces desempeñaron un papel fundamental en los programas educativos de las comunidades que, de Macedonia a Egipto, Siria y Turquía —llegando hasta las puertas de la mismísima India—, enseñaban a sus hijos a ser «griegos», y lo mismo hizo la élite romana, que enseñaba a sus hijos a ser «civilizados» haciéndoles degustar los frutos de la cultura de Grecia. Estas obras dramáticas ejercieron, así, una influencia clave en su faceta de explosivas discusiones de las normas y límites que, si no querían saltar en pedazos y sucumbir en un caos y una perdición malditos, la sociedad humana y el propio ser humano habían de luchar por

mantener. La fuerza de los textos, lo válido de sus ideas, su forma de comunicar el horror en estado puro, subyugan a los públicos de cualquier teatro, de lo que valgan como muestra las tres tragedias griegas que, mientras escribimos, están arrasando en teatros del West End de Londres. En realidad también se puede comprobar prácticamente con cualquier texto o traducción y con cualquier reparto en cualquier colegio.

La tragedia constituye una extraña fusión de violencia y debate verbal estilizado. Las historias a las que da forma dramática giran en torno a unos hechos y una angustia terribles. En las obras, por ejemplo, de Sófocles sobre la familia de Edipo (*Edipo rey*, *Edipo en Colono* y *Antígona*), Edipo está condenado a descubrir que todos sus esfuerzos por eludir la maldición que sobre él pesaba lo han llevado a matar a su verdadero padre, casarse con su madre y engendrar hijos incestuosos: maldiciendo al responsable de la peste que se ha declarado en su ciudad (Tebas), este detective averigua que el criminal es él mismo, conque su mujer se mata y él se saca los ojos y maldice a sus hermanos/hijos, quienes con el tiempo hundirán a dicha ciudad de Tebas en una guerra civil y se matarán entre sí combatiendo; todavía entonces tocará sufrir y morir a miembros de la casa de Edipo: unos por otros, y unos a manos de otros. Conforme la trama de cada tragedia va profundizando en la tensión —hasta que el horror latente estalla en la escena—, van sucediéndose cantos del coro de danzantes (cantos de júbilo y de miedo, de plegaria y de lamento) y confrontaciones entre dos o tres de los principales personajes. Estos personajes pueden pronunciar discursos formales en los que defienden su postura, urdir siniestras trampas impostando humildad o enzarzarse en violentos intercambios de réplicas y contrarréplicas de un verso cada una. La gama de tonos del lenguaje poético es amplísima, y cada pieza toma su propio camino, sea el del primitivismo, el de la autoironía, o a veces incluso el de lo romántico.

Sin embargo, como ya señalamos al final del anterior capítulo, los textos de estas tragedias son producto de un contexto institucional específico de la antigua ciudad de Atenas, y más allá de su energía siempre renovada, conviene saber verlos como tales. La tensión entre naturaleza y cultura presente en estos textos dramáticos se reproducía en su puesta en escena: se trata de piezas

estrenadas en festivales en honor de Dioniso, elusiva deidad de la embriaguez salvaje y el relajo de toda mesura. Aquí, no obstante, en unas fechas señaladas al efecto en el calendario estatal, se hacía que este dios encajase dentro de los límites de la ciudad, se le hacía formar parte de la vida social comunitaria reglamentada. Los ciudadanos de Atenas se congregaban, sí, como espectadores en el teatro de Dioniso de su Acrópolis, bajo el Partenón (véase el mapa 3). El dios de lo salvaje, engendrado por Zeus todopoderoso de una madre tebana, presidía entonces la ficción, mientras Tebas, trágica ciudad de Edipo y tradicional enemiga de Atenas, se desgarraba ante sus ojos.

El poder, para el pueblo [1]

De hecho, aquellos espectadores asistían al teatro en términos bien distintos de como hoy asistimos a nuestras modernas representaciones escénicas. El drama era algo característico en la Atenas de finales del siglo V a. C., una institución intrínseca y fundamental de la ciudad democrática. Las ceremonias tradicionales de procesiones, sacrificios y plegarias de sacerdotes precedían a lo que ocurría en el teatro, desembocaban en ello. Se trataba de una serie de representaciones, previamente seleccionadas, de obras concebidas y escritas específicamente para el festival, y era obligatorio que las financiasen, como contribución a la polis, ciudadanos ricos. La ocasión se convertía en una competición entre las tragedias presentadas. Otorgaba el premio un jurado designado a tal fin.

El público pasaba el día entero allí sentado, desde el alba: se esperaba de ellos que, cumpliendo su deber de ciudadanos de Atenas, reflexionasen y prestasen atención. Todos los personajes femeninos los representaban hombres, por lo que es probable que tampoco entre el público hubiese mujeres, y hombres eran también los miembros de la multitudinaria asamblea democrática cuyos votos decidían lo que Atenas hacía y apoyaba, como de hombres se componían los nutridos jurados populares elegidos por sorteo entre el conjunto de los ciudadanos. Otras ceremonias que precedían a las representaciones incluían la presentación de huérfanos de guerra

cuya manutención asumiría la ciudad, más una exhibición del tributo de plata que, recaudado entre los aliados —o súbditos— de Atenas, había de almacenarse en el recinto del extremo occidental del Partenón. Poner ante los ojos de los atenienses el papel imperialista de su ciudad, así como su ideología colectiva, confería a las funciones teatrales relevancia política. Soldados y jueces, votantes y padres, asistían a la forma de representación de que la propia Atenas había decidido dotarse. En la escena se exhibía la ciudad democrática.

Pero aquellas obras sobrevivieron a la democracia que las generó. Ya en el siglo IV a. C. se habían convertido, según antes apuntábamos, en clásicos, y había compañías que iban representándolas en giras por las diversas ciudades griegas, ciudades que, tanto en Sicilia y el sur de Italia como en la propia Grecia y el Mediterráneo oriental, habían invertido en teatros pétreos de lujo a la manera de Atenas. Para entonces, la independencia de estas ciudades se veía amenazada desde el norte por Macedonia, con sus reyes Filipo y su hijo, Alejandro Magno. Cuando Aristóteles, filósofo que había sido preceptor del joven Alejandro, escribió su análisis de la tragedia —que ha seguido siendo el tratado de crítica literaria más importante de la cultura occidental hasta el siglo XX—, ya podía plantearse estos textos como abstracciones formales, dejando al margen sus particularidades políticas y considerándolos más como muestras de un género literario y dramático. Para él, entre la escena y el público se producía una función dinámica: la de suscitar terror y compasión, admiración y empatía. Y esta minimización del entramado democrático que dio lugar a la tragedia ha permitido que esta se venga admirando y representando desde entonces en sociedades de organización política muy distinta.

La reverencia hacia la cultura de la Atenas del V a. C. (la de la tragedia y el Partenón) no ha dejado de afanarse, en efecto, por quitar importancia a la relación de dicha cultura con la democracia, forma política que, como tal, en general no ha pasado a defenderse y verse desde un prisma positivo sino en tiempos muy recientes. Anteriormente, los estudiosos del mundo clásico se hacían eco de las voces de los coros antiguos deplorando la democracia ateniense como un peligroso experimento de responsabilidad colectiva que

salió catastróficamente mal. Porque la victoria sobre los persas por parte de una coalición de las principales ciudades griegas —victoria aparentemente milagrosa que inmortaliza la narración histórica de Heródoto— era sin duda un episodio conmovedor que, en adelante, siempre se vería como «la gloria de Atenas»; pero el potente relato de Tucídides sobre el fracaso de la democracia ateniense en su interminable Guerra del Peloponeso contra Esparta y sus aliados estigmatizó la enloquecida degeneración demagógica que, en opinión de posteriores teóricos de la política, era un rasgo endémico de cualquier sistema democrático. El propio Tucídides era un fracaso ateniense —lo desterraron por incompetencia—, pero su historia se volvía contra el conjunto de la Atenas democrática denunciando que esta era, en realidad, una «ciudad tirana» que vivía de la extorsión y era responsable de matanzas indiscriminadas de compatriotas griegos, así como, si se terciaba, de cínicos genocidios. En el cuarto capítulo vimos que, para Tucídides la democracia era poco menos que una exaltación, un delirio de masas que, una vez los líderes abandonaban la razón de estado y tomaban atajos populistas, equivalía a un suicidio. Su escritura encarna, no obstante, precisamente esa combinación de inteligencia irreverente y agudeza analítica que caracterizaba a aquella Atenas e hizo posible su osado experimento de poner el poder en manos del pueblo.

La invención de la filosofía

El potencial de la lengua griega de cara al pensamiento analítico y teórico siguió avanzando en el siglo IV a. C., a lo largo del cual los filósofos desplegaron, acrecentándolos, los recursos del lenguaje en su asalto a todos los temas filosóficos posibles: la naturaleza de la realidad, la verdad, la sociedad, la psicología, la moral, la retórica, la ética y, acaso especialmente importante, la política. El griego, y sobre todo el discurso filosófico griego, constituía simplemente la herramienta crítica más elaborada que hubiese conocido en toda su historia el mundo antiguo: fue venerado como cosa superior aun por los romanos, que habían reducido el mundo griego a mera provincia de su Imperio mundial, y ha seguido inspirando la

actividad intelectual hasta nuestros días, principalmente a partir del siglo XIX. Con semejante discurso, los griegos estaban en condiciones de discutir en términos cosmopolitas, universalizadores, las constantes y diferencias observadas en el seno de la experiencia humana.

Antes de Aristóteles, Platón había escrito tratados filosóficos en forma de argumentaciones dramatizadas —hoy solemos hablar de «diálogos»— en las que Sócrates, su cándido maestro, iba marcando la pauta. Platón escribió en el siglo IV a. C., cuando Sócrates ya hacía años que había muerto, pero sus diálogos están todos ambientados en el pasado, en los días previos al derrumbe de la gloria democrática de la Atenas del siglo V a. C., y presuponen el posterior "martirio" de Sócrates, quien fue condenado a muerte en 399 a. C. por acusaciones que Platón presenta como el típico atropello esperable del resentimiento y la irresponsabilidad de unos demócratas. (Los últimos días de Sócrates, de la Guerra del Peloponeso y de la democracia ateniense en general han sido materia de ficción, a partir de Platón y otras fuentes, en *El último vino* de Mary Renault). Estas obras de Platón indagan sin descanso, y en modo estratosférico, en las preguntas esenciales, últimas, que desde la filosofía griega vienen siendo las canónicas de la cultura occidental hasta el día de hoy. Elevan y alejan a sus lectores de la experiencia cotidiana, apuntando a la verdad perfecta, definitiva, de una «realidad» de ideas que solo nos es dado vislumbrar entre las simples sombras de que consta el mundo terrenal en que vivimos.

La referencia hecha a Platón en el párrafo anterior es, de hecho, a su *República*. Este extenso diálogo en diez libros esboza, con el pretexto de probar a definir la justicia, un modelo de orden político ideal por cuya virtud se erradicarían los defectos de sociedades enfermas como la ateniense, que para Platón quedó retratada en la muerte de Sócrates. La idea era llegar a una situación inmutable en la que, al no hacer falta cambios sociales, no hubiese necesidad de andar minando la estructura de la sociedad. El Sócrates ficticio de Platón saca el tema del «Zeus Lobuno» y el «canibalismo» al disponerse a describir, con su característica ironía, lo que ocurre cuando las masas encuentran a su campeón, pues este héroe pasa a convertirse, en el momento mismo en que cree necesario o conveniente eliminar a un conciudadano, en un lobo a la manera de

la Arcadia: en ese caníbal social, político, que el mundo entero conocía en aquel tiempo como «el tirano».

Del propio Sócrates no conservamos ningún escrito, conque no podemos saber en qué medida los argumentos que estos diálogos ponen en su boca son en su totalidad obra de Platón, o si hay algo en ellos que deriva verdaderamente del Sócrates histórico. Pero este Sócrates infatigable que nos presenta su animador —un Sócrates que, en su rechazo iconoclasta de la tradición y el *statu quo*, acaba dando siempre en conceptos mejores— únicamente podía haberse generado, a pesar de todo su rechazo del sistema democrático, en la democracia de Atenas. Y nótese que, a través de él y de la ambientación de sus diálogos en el siglo V a. C., Platón evita pronunciarse sobre las circunstancias de su propio siglo IV a. C. El resultado es una mezcla altamente inflamable de, por una parte, acusada reacción antidemocrática y, por otra, especulación abierta, anticonservadora, mezcla ante la cual, quienquiera que haya recibido una formación griega o clásica ha tenido que sentirse fascinado o enfurecido. Porque Platón es —faceta no desdeñable— el mejor escritor de cuantos pensadores ha habido en Occidente.

Entremos en política: el demócrata, el republicano, el dictador, el emperador

La recepción de los sistemas e ideologías políticos de la Antigüedad en el mundo moderno constituye un asunto de gran complejidad, pero, matices aparte, la oposición de dos partidos que se autodenominan, por dar un caso, «demócratas» y «republicanos» implica que sendos modelos políticos antiguos ejercen su influencia en movimientos claramente actuales. De un lado está, como ya hemos visto, la democracia de Atenas, aun habida cuenta de todos los excesos del *mob* de esta ciudad (la voz inglesa *mob* [‘gentío’, ‘populacho’] se forjó a finales del siglo XVIII a partir del latín *mobile vulgus* [‘vulgo cambiante’]). Del otro lado tenemos la política de la República romana, que se convirtió en consigna unificadora en el estallido revolucionario antimonárquico del Nuevo Mundo —secundado por Francia— contra el gobierno de la Corona británica. Y es que fue Roma, más que Grecia, la que, desde el Renacimiento

hasta el XIX, proporcionó sus armas conceptuales básicas a los estadistas y teóricos de la política. Pues durante esos cinco siglos, el latín fue en Occidente moneda común: una lengua compartida para el gobierno y el derecho, así como un acervo de puntos de referencia que todos adquirían mediante el estudio del mundo clásico.

A grandes rasgos, la historia de Roma conoció cuatro fases. La legendaria Monarquía inicial degeneró en tiranía, y a finales del siglo VI a. C., el último rey, Tarquinio el Soberbio, fue depuesto por Lucio Junio Bruto. Tras esta liberación vino la República, cuya duración fue de aproximadamente cuatro siglos. Era un régimen oligárquico en el que el cuerpo de ciudadanos elegía para magistraturas anuales a miembros de un grupo relativamente restringido de familias acaudaladas o nobles, y dichos magistrados trabajaban con arreglo a las directrices del Senado, que era una cámara consultiva de carácter permanente, altamente jerarquizada y compuesta de ex magistrados (de ahí las célebres siglas SPQR, *Senatus Populusque Romanus* ['el Senado y el pueblo de Roma']). La República se derrumbó en el siglo I a. C., en una serie de catastróficas guerras civiles entre generales rivales y sus respectivos ejércitos, que cabría afirmar supuso la primera guerra a escala mundial de la historia de Occidente. Julio César contribuyó a envenenar para siempre el otrora honorable título de *dictator* —tal nombre recibían durante la República los líderes elegidos temporalmente para atajar situaciones de crisis— adoptándolo en la idea de encubrir el carácter ilegal de su golpe de estado, pero en seguida fue asesinado por una partida de senadores encabezada por un nuevo Bruto. Estos autoproclamados «tiranicidas» y «libertadores» pensaban estar salvando la República, pero tras ulteriores guerras entre Marco Antonio, quien fuera la mano derecha de César, y el hijo adoptivo del difunto *dictator*, este último instauró la autocracia que hoy conocemos como Imperio romano, pasando a llamarse César Augusto y sentando las bases de un futuro dinástico para aquel estado mundial.

Pero Augusto no dijo a Roma, por supuesto, cuál era su destino, sino que declaró que la libertad de la República quedaba enteramente restablecida, con sus elecciones y sus magistrados anuales, y que él no era sino el primer ciudadano, «primero entre

iguales». Cuando, con los sucesores de Augusto, el Imperio romano hubo de soportar —así lo veían los propios romanos— a un imbécil sádico, psicótico y senil y, tras él, a un psicópata desquiciado, la historia de Roma degeneró, con pocas excepciones, en una sucesión de transgresiones y crueldades tremendas. El lema de «la grandeza de Roma» se acuñó, en paralelo al de «la gloria de Grecia», en «To Helen» ['A Helena'], espantoso y olvidado poema de un joven Edgar Allan Poe:

On desperate seas long wont to roam,
Thy hyacinth hair, thy classic face,
Thy Naiad airs have brought me home,
To the glory that was Greece,
And the grandeur that was Rome.

[«Por desolados mares largamente hecho a vagar,
vuestro cabello de jacinto, vuestro rostro clásico,
vuestros aires de náyade trajéronme a casa:
a la gloria que fue Grecia
y a la grandeza que fue Roma».]

Bajo este lema cabría incluir los suntuosos restos de los pródigos dispendios de diversos emperadores (el Coliseo, el Panteón, la Columna de Trajano, etc.; véase el mapa 4), pero lo que normalmente ha suscitado admiración de la cultura romana ha sido la primera generación del reinado de Augusto. Fue entonces —así se pensaba— cuando se puso un término a la revolución y se restauró la paz con un gobierno fuerte, cuando se escribieron los grandes clásicos inmortales de la literatura latina (la mayor parte de la poesía de Virgilio y Horacio, y la monumental *Historia de Roma* de Tito Livio) y un monarca paternal trabajó, a fin de cuentas, codo con codo junto a una aristocracia renacida y una plebe llena de gratitud.

Al menos hasta finales del siglo XVIII, las élites europeas solían considerar la solución monárquico-presidencial «de compromiso» de Augusto el «equilibrio» político ideal, pero, sea para emular o aborrecer, en Roma había más modelos. La gente leía a Tácito, el

gran historiador de los emperadores, y se estremecía con su satírica condena de las tropelías de Calígula el incestuoso, Mesalina la ninfómana o Nerón el pervertido. Fantaseaban, sí, con ser Cicerón, el más grande orador y prosista latino de la República cuando la pesadilla cesariana se abatía sobre su mundo… y unos soldados del general empalaron su cabeza y su mano de escribir en ese mismo foro donde tantas invectivas él había pronunciado.

Y así fue que Thomas Jefferson, el presidente de los Estados Unidos de América, afirmó que Tácito era «el primer escritor del mundo sin excepción… el escritor con más fuerza del mundo». A semejanza de los revolucionarios franceses, los llamados «Padres Fundadores» de ese país retiraban sus ojos de la monarquía —más allá de cómo pretendiera maquillarla Augusto— para volverlos, con ayuda de Tito Livio, hacia los héroes de los primeros tiempos de la República romana. George Washington, por no ir más lejos, trataba de asimilarse —y lo reconocía— a Cincinato, quien es fama que hubo de deponer el arado para ser cónsul (magistrado supremo), y tras salvar al estado, regresó derecho a su humilde granja sin siquiera plantearse la posibilidad de conservar el poder. Es decir, que a lo largo de su historia, el estudio del mundo clásico ha visto fluctuar las valoraciones de los diversos modelos que dicho mundo proporciona, produciéndose constantemente revisiones y recuperaciones que han dado lugar a polémicas tanto por sí mismas como por lo que venían significando.

El propio Jefferson puede explicarnos la que, desde su época, constituye la visión predominante:

> *Los mismos partidos políticos que hoy sacuden a los Estados Unidos de América existían ya desde siempre. La cuestión de si debía prevalecer el poder del pueblo o el de los áristoi tenía inmersos a los estados de Grecia y Roma en eternas convulsiones, exactamente igual que hoy sigue escindiendo a cualquier pueblo cuyas mentes y bocas no estén selladas por la mordaza de un déspota.*

Nótese que «el poder del pueblo» traduce fielmente tanto el sentido de la δημοϰρατία [‘democracia’] ateniense como el de la *res publica* [literalmente: ‘propiedad pública’] romana. Hoy se da por

hecho que la «democracia» es el ideal a que todo estado aspira, pero la articulación de políticas modernas en términos de modelos clásicos ha dado lugar a interpretaciones del mundo antiguo en buena medida enfrentadas, así como a manipulaciones de nuestra comunidad global no menos opuestas: desde los «senadores» del Capitolio de Washington, que toma su nombre de la principal colina de Roma, hasta el republicanismo del marxismo o el fascismo de la Italia de Mussolini, en cuyo contexto se proclamó una nueva restauración augústea para un «pueblo imperial». El fascismo tomó su nombre, por cierto, de las llamadas *fasces*, un haz de varas que, atadas en torno a un hacha, simbolizaban la potestad de flagelar y decapitar a ciudadanos díscolos que se otorgaba a los magistrados de la República romana. Y Jefferson tomó este mismo emblema de disciplina férrea para su Estado de Virginia, que era también el de Washington.

Como ideal, el Imperio romano ha ido perdiendo carisma en favor de (cierta versión enormemente saneada de) la democracia de Atenas, pero, entre tanto, han ido quedando más al descubierto los paralelismos entre la cultura imperial romana y nuestro propio presente. Los romanos también crearon, como los atenienses, su propio teatro; solo que ellos, que nunca se atrevieron a establecer un formato competitivo, solían limitarse a adaptar textos griegos en vez de escribir directamente sobre su cultura. Suyo característico sí era, en cambio, el espectáculo llamado del «triunfo», en el que los generales victoriosos desfilaban por la ciudad con sus prisioneros, su botín y sus hombres hasta llegar al Capitolio para dar las gracias al dios Júpiter Óptimo Máximo, pero aún más impactantes y tremendos resultan los llamados «juegos» de gladiadores. Todos sabemos perfectamente en qué consistía semejante exhibición, que en Roma era costumbre celebrar sin necesidad de excusa, pues los gladiadores se han convertido en uno de los principales objetos de la fascinación popular ante el mundo antiguo y han dado nombre —en versión *kitsch*, porque aquí nadie muere— a un sintomático concurso que emite por todo el globo la televisión estadounidense. Ya los propios gladiadores de Roma eran, claro, algo igualmente bastante *kitsch*: estrellas musculadas que representaban una farsa de guerra y morían masacradas para diversión de unos romanos sin nada que hacer. ¿Así ha de terminar cualquier mundo postimperial?

¿Divirtiéndose con la muerte?

Los diversos modos en que podemos reconocernos en la Roma imperial alimentan nuestra reflexión y nuestro debate, como en otro tiempo alimentaron los de los pensadores y poetas romanos. Hoy puede que nos llame especialmente la atención el revelador contraste entre, por una parte, el carácter abierto del teatro ciudadano y la democracia directa atenienses, y por otra, el silenciamiento de la discusión y la represión de la voz humana propios del desfile y el espectáculo romanos, pues, en vez de comicios, allí un circuito anual de «pan y circo» distraía complacientemente al público de los problemas, los argumentos y las decisiones.

Pero en el próximo capítulo nos vamos a asomar no ya al mundo alternativo que imaginó el Sócrates intelectualizado de Platón, sino a cierto «lugar distinto» de la Arcadia que, concebido en los días iniciales de la subida al poder de Augusto, ha venido ofreciendo, a lo largo de la historia del estudio del mundo clásico, un lugar donde pensar, mirar y escuchar más prometedor que ningún teatro ateniense y, por supuesto, menos brutalizado que la arena de la metrópoli romana.

«Todos los caminos llevan a Roma», dice el refrán. Roma también es, sin embargo, el punto de partida del viaje a Grecia: desde Roma, la mente ansía viajar hasta esa avanzadilla del orden cultural en medio de la naturaleza salvaje, hasta «la alta falda de un monte situado en una zona abrupta y solitaria de la Arcadia…». El estudio del mundo clásico realiza sin cesar este trayecto, reflexionando y preguntándose: «¿Cuál es el mayor espectáculo del mundo?».

9. Imaginemos que...

Alejémonos de todo esto

BASAS se halla ubicada en un extremo de la Arcadia, región montañosa del sur de Grecia que colindaba con los territorios de una serie de ciudades famosas en todo el mundo antiguo: al sur estaba Esparta, casi más un campamento militar permanente que una ciudad («espartana» en el mismo sentido que en la actualidad suele recibir este adjetivo); al oeste estaba Olimpia, con su gran templo de Zeus, en torno al cual giraba cada cuatro años el mayor festival de atletismo de Grecia (ancestro de los actuales Juegos Olímpicos), y al norte y al este quedaban, por último, las bulliciosas ciudades de Argos y Corinto y, ya algo más alejada, Atenas.

La idea que los griegos tenían de la Arcadia era la de una zona agreste donde regía la naturaleza: el lugar de retiro de Pan, el dios caprino, mitad bestia, mitad hombre. Según el mito, Pan acometía sexualmente a cualquier criatura a su alcance, muchacha, ninfa o animal. Los artistas griegos lo representan entre el séquito extático de Dioniso.

Heródoto, el historiador de la colisión entre el David que Grecia representaba ante al gigante Goliat de Persia, cuenta que los atenienses enviaron a un corredor que fuese a pedir ayuda a los espartanos para rechazar conjuntamente a aquellas hordas invasoras de Oriente. Al pasar por la Arcadia, este corredor se encontró con Pan, y aunque los espartanos no llegaron a tiempo, el dios sí pudo ayudar a los atenienses, quienes sembraron entre el enemigo precisamente, el «pánico» (de Pan). A cambio este dios recibió un

santuario bajo la Acrópolis de Atenas, en donde conmemoraban su ayuda cada año con un sacrificio y con una carrera de relevos.

Una versión griega posterior añade que el mismo hombre corrió hasta Atenas, desde el campo de batalla de Maratón, llevando la noticia de la victoria sobre los persas, y que, cumplida su misión, murió exhausto. El maratón de nuestros Juegos Olímpicos sigue conmemorando esta hazaña, si bien hoy no se espera que le cueste la vida a nadie.

La llamada «flauta de Pan» también contribuyó a caracterizar la Arcadia como el lugar de la música y la canción. Polibio, quien, según vimos en el cuarto capítulo, escribió un relato en griego y para griegos sobre la meteórica conquista romana del mundo, era precisamente de esta región: nació en Megalópolis. Nos dice que, en aquella tierra inhóspita y yerma, cantar era la única distracción al alcance.

Pero en Roma habían de surgir otras formas de ver la Arcadia. Antes de escribir su célebre poema épico (la *Eneida*), Virgilio ya había compuesto una serie de poemas «pastoriles», las llamadas *Églogas* o *Bucólicas*. Se trata de poemas que evocan un mundo paralelo fuera del histórico de las ciudades, la política y la guerra; un lugar donde es posible que el pastor pueda sentarse, como siempre ha hecho, tranquilo a la sombra de densos árboles al mediodía; un lugar perfecto para intercambiar canciones o para lamentar males de amor mientras el ganado descansa o bebe agua en las horas calurosas. Y semejante lugar idílico se llama «Arcadia». Con su Arcadia italiana, Virgilio creó ese «lugar distinto» que permitía a la imaginación sustraerse al tiempo y a la vida mundanos para transportarse a aquel universo de canciones: hizo de la Arcadia un espacio que habitar mentalmente, un ámbito en el que la canción cuenta más que el estatus o el patrimonio y al que, desde entonces, los poetas y los músicos siguen viajando con la imaginación.

Al mismo tiempo, sin embargo, Virgilio presenta su mundo idílico, pastoril, como una sociedad sobre la que ya se cierne la amenaza de la catastrófica lucha por el poder del mundo «real». La ciudad y sus guerras proyectan, en efecto, alargadas sombras sobre las vidas y las canciones de los pastores y granjeros virgilianos, pues, si a algunos les han impuesto desalojos y exilios forzosos, a

otros es cierto que los han respetado o aun recompensado, pero se trata siempre de decisiones arbitrarias que, impuestas desde Roma, exceden la capacidad de comprensión de estos cantores arcadios.

La mirada de Virgilio abarca, entonces, tanto la inocencia de la canción como la amenaza de numerosas fuerzas que acechan su delicada fragilidad, y algo de este sabor agridulce resuena en el verso inicial de la «Eclogue for Christmas» [‘Égloga de Navidad’] de Louis MacNeice:

> *I meet you in an evil time*
> *[«En malos tiempos te encuentro»].*

Verso al que sigue esta réplica:

> *The evil bells*
> *Put out of our heads, I think, the thought of everything else*
>
> *[«Esas campanas funestas*
> *creo que nos sacan de la cabeza cualquier otro pensamiento»].*

Sexo y sensibilidad [2]

El dios Pan y su retiro arcadio son también el tema de una famosa oda de Horacio, amigo de Virgilio, pero, en este nuevo contexto lírico, el mito cobra un sabor bien diferente. El poema va dirigido a Tíndaris, una de las mujeres que despiertan el deseo del poeta, y aquí el aspirante a seductor dice a su amada que Pan, a quien da el apelativo romano de Fauno, viene corriendo desde las montañas de la Arcadia para salvaguardar la granja idílica que él tiene en las colinas de Italia, cerca de Roma. Invitándola a su granja, le ofrece la protección de este dios y el eco de su dulce flauta por los desfiladeros, le promete toda la abundancia del campo, un oído atento a sus canciones, e inocentes vasos de vino a la sombra; también que allí no ha de temer que ningún amante arrebatado de

celos le desgarre las ropas sin que ella haya hecho nada para merecerlo…

Las promesas del poeta se van haciendo cada vez más enfáticas, y sus palabras van dejando cada vez más claro que la protección que Horacio ofrece a su amada tiene un precio; que, del mismo modo que no hay ninfa capaz de sustraerse a Pan, tampoco hay mujer mortal capaz de sustraerse al «Pan» que acecha en cada hombre. Se pide a Tíndaris, con otras palabras, que acepte las proposiciones de Horacio para no hacerle pasar —como podría hacer él, o como podría hacer Pan— al terror, a la fuerza y a la violación.

El mundo imaginado de la Arcadia resulta, así, poco menos que una fantasía seductora, una fantasía de seducción. Este mundo mítico alejado de la ciudad se ha convertido en un lugar para las ensoñaciones masculinas, en el que la naturaleza amenaza con desatar instintos primarios; de lo que constituye una versión femenina el desinhibido relato de un viaje por Grecia que escribió Fiona Pitt-Kethley, quien recorrió la Arcadia de este dios agreste en busca de lo que ella llama «el principio Pan». La «romántica imagen» de Basas la atrae, de día y de noche, a este «templo imponente que ha llenado de gozo el corazón de generaciones de amantes».

Estudiar el mundo clásico también es ocuparse del erotismo presente en los textos y el arte antiguos, ya se presente en forma de excelente poesía —como en esta oda de Horacio— o pintarrajeado en vulgares grafitos o en vasijas de sórdida decoración. Porque en las historias y fantasías de la Antigüedad encontramos, lejos de únicamente apasionados encuentros heterosexuales entre hombres y mujeres a su disposición, cualquier forma de relación posible, tanto entre los distintos sexos como dentro del mismo, y a lo largo de los siglos el estudio del mundo clásico ha permitido explorar formas de sexualidad heterodoxas y objeto de represión, así como encontrar precedentes para ellas. La literatura y el arte clásicos han permitido reflexionar, por ejemplo, sobre el lesbianismo asociado a las mujeres de la isla griega de Lesbos que hizo célebre la poetisa Safo, sentir un escalofrío ante la hermosura apabullante de la bisexualidad deliciosa del hermafrodita, o estremecerse ante los sacerdotes de Cibeles, obligados a cercenarse los genitales para

mejor servir a su diosa. Lo que no excluye que, en los códigos morales del mundo antiguo, la castidad, el celibato y la salvaguarda de la virginidad de la hija estuvieran igual de hondamente arraigados que en los más estrictos códigos del moderno puritanismo.

Así pues, el estudio del mundo clásico no solo nutre el imaginario de nuestro patrimonio cultural: ofrece, aparte, una serie de precedentes para la conducta personal que, aunque se distinguen lo bastante de nuestras propias experiencias para poner en entredicho nuestra comprensión, al mismo tiempo se parecen lo bastante para turbarnos y poner en duda nuestras certezas. Y es que leer la poesía de Safo, con su celebración del amor entre mujeres, implica necesariamente cuestionar las «normas» —lo mismo antiguas que modernas— del comportamiento sexual. También los mitos de la idílica Arcadia deben servir para que nos replanteemos nuestros protocolos de seducción, violación y violencia sexual.

Otras Arcadias han apuntado en direcciones diferentes. Una de las glorias del Renacimiento de la civilización clásica fue la *Arcadia* que, a comienzos del siglo XVI, compuso el poeta italiano Jacopo Sannazaro. Su fama arrasó por las cortes de Europa, pues dio con una fórmula impagable para cautivar al pastor y a la zagala latentes en la imaginación de duques y princesas. Esta Arcadia, con sus encantadoras ninfas y jóvenes enamorados, vibraba con las fatigas de amor de Sincero, joven que, exiliado de la noble posición que le correspondía, lanzaba armoniosos y dulces suspiros. Operístico e hipnótico, este infeliz amante se hechiza a sí mismo en su papel de nuevo Orfeo, aquel músico mítico que, tras perder a su amada Eurídice, seguía consiguiendo que los árboles bailaran y prestasen oído las piedras. Los lectores de Sannazaro se descubrían ante una delicada retórica amorosa, ante un entramado de consuelo y un lugar en el que la poesía era lo primero: un honesto entorno para languidecer de amor.

Entre las reacciones directas a esta característica imagen de la Arcadia tenemos las églogas que compuso Philip Sidney, héroe de la Inglaterra isabelina. Su *Arcadia*, paisaje imaginario ya hecho trizas por el dolor, la pena y la pérdida, retomó las inquietudes que ensombrecían los poemas de Virgilio. Este paraíso sabe que ya ha sido objeto de abandono y expolio; esta música no logra dar solaz al

universo; esta Arcadia, incapaz de redimirse de su propia locura, supone más una pesadilla que un sueño. Sidney nos ofrece una Arcadia de emoción y energía. Vuelve a quitar al lector de la vista los encantos de la delicada imagen de Sannazaro.

Aquí los artistas han hallado sus visiones creadoras, como en tantos otros casos anteriores y posteriores, en la literatura del mundo clásico, y al hacerlo, han llamado la atención sobre diversos aspectos del «original»: han planteado nuevas lecturas y han dejado, en el producto, el sello de su propia identidad, pues tanto Sannazaro como Sidney se basaban en Virgilio, a quien, de hecho, imitaban, pero al mismo tiempo estaban creando algo que era, a su vez, «original»: diferente y característico de ellos. Ambos autores nos permiten, además, entender de un modo nuevo los textos clásicos en que se inspiran, pues cada nueva lectura, cada nueva «imitación», confiere al texto virgiliano un sentido insólito, un sentido que, aunque ciertamente ya estaba ahí, seguía, sin embargo, irreconocible en tanto no nos lo dejara al descubierto la mirada de otro artista. Sannazaro y Sidney nos hacen ver, por tanto, posibilidades y escuchar ecos de la obra de Virgilio que, sin ellos, se habrían perdido.

Este ejemplo ahonda en la idea de que estudiar el mundo clásico no se limita a un pasado remoto, oportunamente separado de nosotros por dos mil años, pues las sucesivas reacciones y reelaboraciones que, a lo largo de la historia, la amplísima comunidad de sus lectores genera, hace que las obras del arte y la literatura clásicas sean cada vez más ricas, que nunca dejen de ver su sentido transformado y renovado.

La historia de la superpotencia

Por irónico que parezca, estos primeros poemas de Virglio sobre la Arcadia probablemente no se hubiesen considerado clásicos en Roma si su autor no hubiera vivido lo bastante para componer la gran epopeya nacional. En su monumental *Eneida,* Virgilio se dirige al mundo romano de Augusto, el primer emperador (reinó entre el año 31 a. C. y el 14 d. C., cuando murió e inmediatamente el Senado le otorgó estatus divino). Aquel mundo estaba inmerso en un

cambio político revolucionario: acababa de salir de años de guerras civiles y empezaba a acostumbrarse a la idea de que su tradicional sistema republicano se había hundido sin remedio, de que el futuro de Roma consistía en someterse a una autocracia imperial. En adelante, el poder no residiría en los magistrados estatales electos, ni en las viejas familias aristocráticas que, desde tiempos inmemoriales, se repartían el control del estado, sino en un único emperador y en sus herederos dinásticos.

Virgilio se dirige a este mundo volviendo a relatar una famosa historia en la que los orígenes de Roma se remontan a la mitología de Grecia, una historia en la que, tras caer Troya a manos de los griegos, un puñado de supervivientes logra huir para, después de numerosas aventuras y desastres por tierra y mar, fundar Roma. El poema de Virgilio vaticina los avatares históricos de la Ciudad Eterna conforme va narrando la travesía a Roma desde Troya y los diversos conflictos que la fundación de la ciudad conlleva. En cuanto a la figura de Eneas, el héroe fundador, se presenta como ancestro y modelo del emperador Augusto.

Eneas ocupa por tanto el centro de un gran mito sobre las mismas ciudades, la misma política y la misma guerra que, en su poesía sobre la Arcadia, Virgilio procuraba eludir. Y cuando el poeta lleva a Eneas, ya desembarcado en Italia, al enclave que más tarde acabaría siendo Roma, hace que su llegada coincida con el aniversario de la de un visitante anterior: Hércules, quien, casualmente, había acabado con un monstruo de la zona y había fundado un santuario —la llamada Ara Máxima— en el que desde entonces se celebrarían ritos de acción de gracias. Los contemporáneos de Virgilio sabían muy bien que el propio Augusto había vuelto a Roma precisamente ese día para celebrar su victoria decisiva sobre Marco Antonio y su reina egipcia (Cleopatra), victoria que había supuesto que el mundo romano al completo fuera puesto en sus manos. De modo que Virgilio aúna a Hércules, Eneas y Augusto, dando lugar con ello a una visión canónica romana del poder y del liderazgo.

Pero Virgilio sigue insistiendo, aun en la *Eneida*, en el papel que la Arcadia ha de tener en la imagen de Roma, pues quien recibe a Eneas en el lugar de la futura Roma, quien va guiándolo por las famosas siete colinas, es el rey Evandro, que se había establecido

allí tras huir de su país natal: la Arcadia. Es decir: que en los orígenes de Roma no solo encontramos sangre troyana, sino también la de emigrantes de la propia Arcadia que se habían asentado en el mismo punto. Se trata de la «Arcadia» que siempre ha de seguir viva en Roma, pues todo el poderío militar que se confiere a Eneas y a sus descendientes, todos los imperativos romanos de emprender guerras justas, en parte van encaminados —dice implícitamente Virgilio— a proteger la vulnerable inocencia arcadia de los seres queridos, del hogar, de la ciudad y los ciudadanos: la «Arcadia interior».

Este mito romano de Virgilio ha dado lugar a todo tipo de reacciones. Los fascistas de Mussolini exhibieron sus ideas en su propaganda, mientras que en *La muerte de Virgilio*, la gran novela antinazi de Hermann Broch, vemos al poeta lamentando haber escrito su epopeya: en su agonía, atenazado por el remordimiento, teme que su texto solo haya contribuido a la represión autocrática, y desea que se queme la obra maestra; siente asimismo que el mundo está en un punto de inflexión crucial en el que su creación no hará sino confundir las cosas.

Virgilio era para Dante, como vimos en el sexto capítulo, un «alma cristiana por naturaleza», y los lectores habían de interpretar esta idea de un punto de inflexión en la historia mundial como una premonición del cristianismo, surgido más de una generación tras la muerte del poeta, que se produjo en 19 a. C. Dicho de otro modo: se situó al cristianismo en el centro de un mundo pagano que, sencillamente, no podía advertir el comienzo de aquella revolución que acabaría haciendo sucumbir al Imperio romano y dotaría a Occidente del punto de referencia cronológico que hoy seguimos usando para distribuir los acontecimientos en anteriores o posteriores al mismo, esto es, antes o después del nacimiento de Cristo. Porque Jesús es, y esto conviene no olvidarlo, el provincial romano de lejos más célebre.

Diversión para toda la familia

La ficción y el cine modernos han encontrado en el nacimiento de Jesús uno de los principales incentivos para explorar el mundo

romano, y el conflicto entre el paganismo romano y el cristianismo ocupa un lugar esencial en la imagen popular, de masas, del estudio del mundo clásico. *Ben-Hur*, gran éxito de la cinematografía épica —la versión más conocida es la de 1959, protagonizada por Charlton Heston—, es un magnífico ejemplo de la fuerza y la longevidad de este tema (véase la ilustración 22). Inicialmente se trataba de una novela que, publicada en 1880 con el subtítulo de *Una historia de los tiempos de Cristo*, contaba la historia de Jesús en buena medida desde los ojos de un judío, Judá Ben-Hur, quien acaba convirtiéndose al cristianismo. Sin embargo, conforme fueron realizándose sucesivas adaptaciones para la escena y la pantalla (pues ya hemos dicho que hubo otras versiones cinematográficas antes de la espectacular que protagonizó Charlton Heston), la historia fue presentándose cada vez más como la del choque entre el poder mundial del estado romano y los cristianos, elementos subversivos recién llegados que, desde la remota provincia de Judea, trataban de expandir su «sedición» a todos los grandes centros imperiales. Era un planteamiento provocador en el que el público podía ver una parábola sobre el poder en el mundo moderno, así como —era 1959— pantagruélicas escenas épicas donde, entre trepidantes carreras de carros y sádicas ejecuciones, orgías espectaculares y matanzas de gladiadores, y humildes actos de piedad y terroríficas persecuciones, no sería raro un sobresalto ante la pompa y el esplendor tremendos de una civilización que, aun siendo distinta, recordaba peligrosamente a la propia.



22. Ben-Hur en escena: cartel de la grandiosa producción teatral de Klaw y

Erlanger (1901).

Así pues, estudiar el mundo clásico puede ser algo, por usar la misma expresión de antes, «bueno para pensar» (además de, claro, entretenido). No dejan de aparecer, en efecto, imaginativas ficciones e instructivas recreaciones que indagan en las culturas griega y romana tratando de encontrar puntos de referencia para nuestro propio mundo y, por supuesto, para fantasear. Las novelas de Mary Renault *El rey debe morir* y *El toro del mar*, por ejemplo, crean en la mítica Creta prehistórica, en tiempos muy anteriores a la época clásica de Grecia, un extraño mundo paralelo en el que es posible una sociedad libre de «nuestras» inhibiciones, especialmente en materia sexual. Además, el Occidente europeo ha encontrado en todo tipo de Cleopatras —libros, piezas teatrales o películas, desde Claudette Colbert hasta Elizabeth Taylor— una atractiva serie de imágenes de las seducciones y perversiones de Oriente, por no hablar de la irresistible fórmula consistente en que el dominio de Cleopatra sobre su hechizado Marco Antonio queda neutralizado al final con su muerte, pues el final de la historia siempre es la restauración del ordenamiento político debido y la supremacía de los hombres.

Los cómics de *Astérix*, por su parte, dan la vuelta a la tortilla en detrimento de los poderosos: los habitantes del último rincón irreductible, en un extremo de la Galia, doblegan utilizando recursos mágicos a las legiones de César, se burlan de la inteligencia mediocre y de los cuerpos fofos de sus oficiales y soldados, y al terminar cada episodio, regresan a su aldea de la «Arcadia» para celebrar ese banquete que —es mentira lo que dice el mito— siempre seguirán celebrando.

Semejante amalgama de materiales, que los medios nos presentan sin orden ni concierto, suscitan, —como cuanto tiene que ver con el estudio del mundo clásico—, toda clase de reacciones diversas. Podemos indagar, por ejemplo, en la naturaleza del imperialismo romano, en su erosión de las libertades de los pueblos y en los mecanismos de su agresión militar, o podemos disfrutar, pues una cosa no excluye la otra, con los chistes de los defensores de la libertad del cómic, con cómo dan a esos tontos invasores la lección que se andaban buscando. Podemos reírnos, en vena

análoga, al constatar hasta qué punto eran una gente gazmoña los romanos, o podemos vibrar con la ardiente poesía de pasión y deseo de Catulo, dándonos cuenta, a la vez, de que ningún trabajo sobre ética, epistemología o teoría política puede permitirse prescindir de Platón, Aristóteles y Agustín. Ha conseguido hacerse un hueco en el repertorio de chistes de patio de colegio aun hoy el antiguo eslogan pagano de «los cristianos a los leones» («Ha sido un partido muy reñido: cristianos 0, leones 250»), lo que no quita comprender el sufrimiento de aquellos cristianos mártires a manos de sus perseguidores romanos.

Aprender a aprender

Estudiar el mundo clásico es asomarse, además de a culturas enteras, al amplio espectro de nuestras reacciones ante las mismas. Tiene que ver, por tanto, con cuanto parezca obsceno, sórdido o divertido, pero también con cuanto pueda ser instructivo o útil para mejorar. Y es que, como ya hemos apuntado, los mismos materiales del mundo antiguo pueden resultar tanto entretenidos como edificantes, tanto procaces como informativos. La diferencia reside, sobre todo, en qué preguntas nos hagamos al respecto, y en cómo decidamos enfocar nuestras respuestas.

Pero esta amplia gama de reacciones no solo incluye nuestras respuestas al propio mundo antiguo sino, además, al estudio del mismo, al modo como el mundo clásico se enseña, a los valores educativos que se considera que representa y a sus diversas tradiciones académicas. Y aquí también encontramos, junto a actitudes de admiración, otras que disienten, hacen bromas o hasta ridiculizan; aquí también desempeñan su papel la ficción y la fantasía o, como ahora veremos, incluso la poesía. Y es que la imagen actual del estudio del mundo clásico está íntimamente relacionada con todo tipo de concepciones globales de la educación, la escuela y la cultura, especialmente en lo que a la enseñanza de las lenguas latina y griega respecta.

Como es bien sabido, los colegios de otra época solían bombardear a los niños de familias ricas con la gramática latina; en los exclusivos internados británicos de hace cien años apenas si se

enseñaba más que griego y latín. La idea no era, sin embargo, abrir la puerta a los alumnos a toda una sugerente literatura antigua que pudieran leer con soltura en el original, sino inculcarles los modos de pensamiento lógico que, supuestamente, uno adquiría mediante un atento aprendizaje del conjunto de las reglas gramaticales. En época victoriana existía, aunque modesta, toda una industria de libros de texto —algunos continúan reimprimiéndose— cuyo objetivo era arrojar luz sobre dichas reglas, nombrar y describir las partes de la gramática: el gerundio y el gerundivo, el *amo-amas-amat*, el ablativo absoluto, el estilo indirecto, el supino de *confiteor*, la oración condicional en *oratio obliqua*, los verbos en —μι, —mi, o la tercera persona singular del pluscuamperfecto pasivo subjuntivo de la cuarta conjugación (véase la ilustración 23).



23. «Y al preguntarle el supino de *confiteor*, el tonto no se lo sabía.» ¿Confesiones de un profesor de latín?

Hoy en día, solo un lunático puede seguir pensando que aprender reglas gramaticales tenga un efecto positivo en el

razonamiento lógico de los alumnos, pero sigue siendo objeto de debate cuál ha de ser la forma más adecuada de enseñar las lenguas latina y griega. Aunque se han propuesto toda una serie de métodos, aquí no vamos a ocuparnos de ellos; vamos a insistir, antes bien, en el hecho de que la enseñanza de las lenguas antiguas nunca ha tenido, ni siquiera en la época victoriana, el carácter monolítico o desprovisto de matices que a primera vista cabría suponer. Siempre ha provocado respuestas diversas. Y tales respuestas también forman parte del estudio del mundo antiguo.

Plantea parte del problema Nigel Molesworth, héroe de los cómics de Geoffrey Willans y Ronald Searle (véase la ilustración 24). Hacia la mitad de *How to be Topp* [‘Cómo ser extupendo’ (*sic*)], que es como se titula una de las historietas satíricas sobre la *skool* [‘el colejio’ (*sic)]* de este personaje, una página ilustra «la vida privada del gerundio», forma gramatical latina que se presenta como animal exótico capturado por Benjamin Hall Kennedy, autor del manual de gramática latina que mayor difusión ha alcanzado en el ámbito escolar británico. (Reproducimos una de las ingeniosas rimas pedagógicas de Kennedy en la ilustración 25.) La viñeta muestra un ejemplar de una especie amenazada que se lleva a un lugar seguro, un monstruo que se ha capturado para su exhibición en un circo, o quizás ambas cosas. Supone, en cualquier caso, un instructivo recordatorio de que, tan pronto como se empezaba a bombardear a los escolares —fuese buena o mala su disposición— con la gramática latina, surgía en el aula una contracultura de venganza en forma de dibujos o pintadas. Contracultura que, de hecho, siempre ha formado parte de la materia tanto como la propia gramática.



24. [«Kennedy descubre el gerundio y se dispone a llevarlo al zoo.»]
Al aprendizaje memorístico de la gramática latina, en el Reino Unido solían llamarlo *the gerund grind*, 'la molienda del gerundio'. La gracia reside, en parte, en que el gerundio, forma verbal con función nominal, rara vez se encuentra en los textos latinos pero recibe muchísima atención en manuales de gramática como el clásico *Primer* de Kennedy.

To Nouns that cannot be declined
The Neuter Gender is assigned:
Examples fās and nefās give
And the Verb-Noun Infinitive:
Est summum nefās fallere:
Deceit is gross impiety.

[«Si no puedes un nombre declinar,
género neutro le habrás de asignar;
de lo que fās y nefās dan ejemplo,
así como el infinitivo, nombre-verbo.
Est summum nefās fallere:
es gran impiedad engañar.»]

25. Este soniquete se supone que ayudaba a los niños a aprender reglas generales sobre los nombres latinos. Kennedy no pierde, por supuesto, la

ocasión de introducir una moraleja.

Pero no solo es una cuestión de alumnos que se vengan: también se han detenido a cuestionar los valores y prioridades de las formas más obtusas de enseñar la gramática personas hondamente comprometidas con el estudio del mundo clásico. El poeta Louis MacNeice, que se dedicó profesionalmente al mismo y fue amigo —durante un tiempo, y también colega— de E. R. Dodds, aprendió latín y griego en el Marlborough College en la década de 1920, estudió Filología Clásica en el Merton College de Oxford, y enseñó esta disciplina en las universidades de Birmingham y Londres. Pues bien: en su poema autobiográfico «Autumn Journal» ['Diario de otoño'], reflexiona con ironía sobre la forma como le enseñaron aquellas lenguas, y sobre la mezcla del prestigio de la materia y su aprendizaje artificioso, memorístico:

Which things being so, as we said when we studied
The classics, I ought to be glad
That I studied the classics at Marlborough and Merton,
Not everyone here having had
The privilege of learning a language
That is incontrovertibly dead,
And of carting a toy-box of hall-marked marmoreal phrases
Around in his head.

[«Las cuales cosas así siendo, como decíamos cuando estudiábamos]
los clásicos, debiera estar encantado
de haber estudiado los clásicos en Marlborough y Merton,
pues aquí no todo el mundo ha tenido
el privilegio de aprender un idioma
que está indiscutiblemente muerto,
y de tener una caja de juguetes de marmóreos dichos contrastados]
en la cabeza».]

Esto no es una crítica hecha desde fuera a la enseñanza de los

clásicos. Forma parte de un debate, habido en el seno del estudio del mundo antiguo, sobre cómo habría que enseñar la materia, y expresa asimismo (ahora) cómo veía el tema uno de los principales poetas del siglo XX. Conque nos ayuda a comprender que estudiar el mundo clásico también es estudiar los diversos modos, a lo largo de la historia, como el propio estudio del mundo clásico se ha ejercido.

10. ET IN ARCADIA EGO

¿Dónde va el «yo»?

EL CENTRO de las *Églogas* o las *Bucólicas* arcadias de Virgilio lo ocupa un poema en el que dos pastores se intercambian canciones a propósito de la muerte del cantor arquetípico, mítico: Dafnis, su inspiración. La segunda de estas canciones, que forma la segunda mitad del poema, eleva a Dafnis a las estrellas, donde cruza el umbral del monte Olimpo para unirse a los dioses, y con ello se abre para el mundo rural, eternamente agradecido, una nueva era de paz, por lo que se promete alabar al cantor difunto hasta el final de los tiempos. En cuanto a la canción que forma la primera mitad del poema, deplora el cruel final del joven Dafnis, conmemora sus enseñanzas y lamenta la devastación del campo. Termina este lamento fúnebre, llegando al punto medio del poema, con la disposición de una tumba para Dafnis y un epitafio que grabar en ella, brevísima canción incluida en la canción del pastor, incluida a su vez en la canción-poema de Virgilio:

> *DAPHNIS EGO IN SILVIS HINC VSQVE AD SIDERA NOTVS*
> *FORMOSI PECORIS CVSTOS, FORMOSIOR IPSE.*

> *[«Yo Dafnis, el de las selvas, de aquí a las estrellas conocido,*
> *guardián de hermoso ganado, pero yo más hermoso.»]*

En la Roma de comienzos del siglo XVII, un cardenal humanista que después sería el papa Clemente IX encontró inspiradora la

orgullosa fragilidad de este epitafio, su inolvidable tono elíptico cuya gramática quiso emular acuñando la expresión proverbial que da nombre a este capítulo. Desde entonces, *ET IN ARCADIA EGO* (literalmente: 'y/también/incluso en [la] Arcadia yo') viene atrapando la imaginación de artistas y poetas de la cultura occidental. Es una historia, como vamos a ver, de muerte y paraíso: ofrece una imagen clásica tanto de nuestra inclusión en el mundo del pasado como de nuestra exclusión del mismo, pero también de la inclusión y exclusión del propio mundo clásico con respecto al mundo «arcadio» que él mismo apartó y olvidó, para más tarde, cuando ya estaba virtualmente perdido, rememorarlo. Sí, queremos que los lectores se pregunten qué hace ese adagio latino encabezando este capítulo de cierre.

En 1786, el escritor clasicista y erudito Goethe (J. Wolfgang von Goethe, que entonces tenía treinta y siete años) dejó su puesto en el gobierno de Weimar y partió para Italia en un *Grand Tour* donde experimentó un intenso despertar al que acompañó un ferviente estallido de escritura. Relató aquella experiencia, así como el impulso que cobró su vida tras su estancia allí, en su *Viaje a Italia*, dando a un emotivo capítulo de la obra el título de *Auch ich in Arkadien* (versión alemana de la frase latina que nos ocupa). Convertido desde entonces en coleccionista entusiasta de objetos y souvenirs clásicos, Goethe dedicó ríos de sensuales *Elegías romanas* a la joven Christiane, amante que encontró a su regreso a Alemania y que trabajaba —muy apropiado— en una fábrica de flores artificiales. Siguió representando, por supuesto, el papel de hombre de negocios responsable, pero su corazón se hallaba siempre a siglos de distancia de aquella Europa de guerras revolucionarias y contrarrevolucionarias, igual que de los príncipes que andaban a su alrededor. En la que iba a ser su dilatada vida, había de inspirar a aquella corriente helenizante del romanticismo cuyos jóvenes miembros —entre ellos Lord Byron, Charles Cockerell y sus amigos — se lanzaban entusiastas al redescubrimiento de Grecia, a extasiarse con sus paisajes, sus ruinas y sus vestigios. Pero el título de aquel capítulo de su *Viaje a Italia* no era un testimonio menor de su compromiso romántico y nostálgico con el mundo clásico.

Una versión posterior de la misma nostalgia es esa tradición del indolente joven bala perdida que va echando por ahí canas al aire…

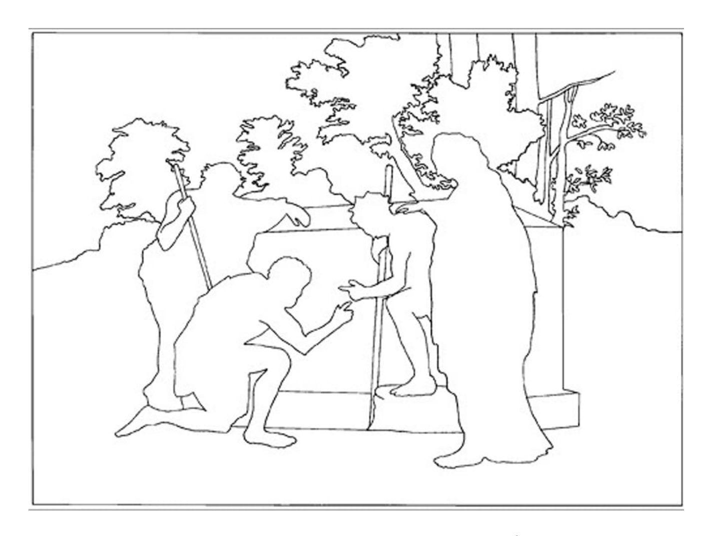
para acabar rememorando su juventud perdida en lamentos sentimentales. La frase lapidaria del cardenal llevó esta idea hasta el siglo XX, cuando, por dar un ejemplo, los privilegiados estudiantes oxonianos del *Retorno a Brideshead*, de Evelyn Waugh, hacen el indio por sus habitaciones con una calavera que lleva inscrito en la frente *ET IN ARCADIA EGO* (de hecho, ese es el título del libro primero de la novela). Aquellos jóvenes pensaban estar burlándose de un aburrido cliché, pero Charles Ryder, el personaje que narra todo retrospectivamente, descubre con la perspectiva de los años que era aquella frase enigmática la que se estaba burlando de ellos, por el cliché que revivían inconscientemente. Basta poner al grupo de Sebastian Flyte, segundo hijo de lord Marchmain, en el contexto de la publicación de la novela (1945, acabando la Segunda Guerra Mundial), para advertir la ironía arcadia de esa escena en la que el esteta tartamudo Anthony Blanche recita a sus jóvenes amigos unos famosos versos de desesperación de *La tierra baldía* de T. S. Eliot. No se habían enterado de nada (véase la ilustración 26).



26. Otra Arcadia: la dorada juventud ya perdida.

Atención: pequeña clase de latín

Muchas de las más famosas exploraciones que sobre el *ET IN ARCADIA EGO* se han hecho, han sido pinturas. La más famosa de todas es *Los pastores de la Arcadia* del maestro Nicolas Poussin, obra encargada por el mismo cardenal que acuñó la frase (véase la ilustración 27). En este cuadro vemos a unos jóvenes arcadios reunidos en torno a una piedra sepulcral; están inmersos en el examen de las palabras, apenas visibles, en ella inscritas, y parece que señalan lo que ven a una majestuosa figura femenina que se yergue junto a ellos. Pero por el momento centrémonos en una pintura posterior, la que introdujo este género en el arte británico: el doble retrato que, en 1769, Joshua Reynolds realizó de las señoras Bouverie y Crewe (véase la ilustración 28).



27. El retrato de Reynolds de *Mrs. Bouverie and Mrs. Crewe* (véase la ilustración 28) es una reelaboración de *Los pastores de la Arcadia* de Poussin, donde un grupo de personajes arcadios rodea una tumba. ¿Qué pueden hacer ante la famosa frase *et in Arcadia ego*?



28. *ET IN ARCADIA EGO*: grabado del retrato de Reynolds de las señoras Bouverie y Crewe.

En el cuadro de Reynolds, una de las señoras señala interrogante las palabras inscritas en una lápida mientras la otra las contempla sumida en la reflexión: vuelve a la carga el *ET IN ARCADIA EGO*. Este fue uno de los primeros lienzos que Reynolds pintó como presidente de la Royal Academy, institución de la que él mismo fue artífice y que acababa de fundarse (en 1768) en la idea de organizar la educación artística de la alta sociedad británica. Cuenta la historia que el pintor enseñó la pintura a su amigo Samuel Johnson —desde 1770, primer profesor de literatura antigua de dicha Royal Academy—, y que este, sorprendido, dijo no encontrar sentido a la frase, que, según él, significaría: «Estoy en la Arcadia». ¿Qué podía significar aquello? El artista replicó que, el día antes, el rey Jorge III había captado la idea al instante. «Ay, ay —exclamó—, aun en la Arcadia está la muerte».

Esta instructiva anécdota nos muestra que no es simplemente que el adagio esté incompleto, sino que se trata de dotarlo de sentido, sea recitándolo, sea escuchándolo o leyéndolo, sea combinando ambas formas. Por una parte está la clase de entusiasmo alegre que Goethe proclamaba orgulloso: en su versión, el «yo» del *ego* se lo aplicaba a sí mismo; imaginaba un verbo en

primera persona del singular, de donde resulta: «Yo también he estado en la Arcadia», con lo que él quería decir: «Yo también he estado en el Paraíso». Y esto constituye un modo de nostalgia romántica que antepone los recuerdos de la felicidad arcadia a los sinsabores del presente. Samuel Johnson, por su parte, desempeña el papel que le corresponde de crítico académico obsesionado con las palabras (después de todo, él confeccionó el primer diccionario sistemático de la lengua inglesa) pero ciego al sentido pictórico. No supo ver, en efecto, ninguna de las pistas que llevaron al rey —cuyo destino era el de una prolongada demencia senil— a descubrir rápidamente que allí había algo más que asociar al *ego* de la inscripción del cuadro.

La voz es, como el rey entendió, la del sepulcro; es, por tanto, la muerte quien dice: «Aun en el Paraíso estoy», o lo que es lo mismo: «No hay huida posible de la muerte, ni siquiera en la Arcadia». Esta interpretación tiene la ventaja de que encaja con el hecho de que la frase esté inscrita en una tumba, y de que es correcta desde el punto de vista del latín (presupone un SUM, 'soy' o 'estoy'). Pero el cuadro no pretende que, una vez sacado el sentido, añadamos un nuevo *memento mori* a la lista y pasemos a otra cosa: debiéramos también, al examinar este texto, rememorar la muerte de Dafnis en las *Bucólicas* de Virgilio y entender el SUM en referencia a él. Si el pastor muerto dice: «Aun en la Arcadia estuve», lo que está queriendo decir es: «Aun en la Arcadia, donde viví mi vida, encontré la muerte y ya no estoy». (Añadir un SUM también es correcto desde el punto de vista del latín.) Es decir: que aun el pastor o cantor más adorable es mortal; que todos hemos de morir.

Cualquier lectura de estas cuatro palabras latinas —en apariencia tan sencillas— será problemática. Y eso es, precisamente, lo que está queriendo decirnos el cuadro, pues la escena que Poussin inventó —y Reynolds retomó queriendo inaugurar un clasicismo respetuoso e inquisitivo en la cultura británica— insiste en dejar claro que la escritura no es cosa unívoca, diáfana. Una de las señoras que Reynolds retrata necesita, sí, que la otra le explique el significado de esos signos inscritos en la lápida, y esta otra señora es posible tanto que comprenda (aun demasiado bien) como que esté igualmente patidifusa o ande todavía tratando de aclararse. Sea como sea, las diferentes actitudes de estas dos figuras empujan al

espectador a cobrar conciencia de que la dificultad de la lectura también se interpone entre él y el significado de este cuadro.

Para entender lo que encierra esta pintura, el espectador debe poder darse cuenta de que constituye una dramatización de la fórmula *et in Arcadia ego*; y para entender lo que encierra la tumba, las señoras retratadas deben poder leer su inscripción: deben saber algo de latín. Pero también debieran saber algo sobre el género en que la pintura donde aparecen se inserta, si tenemos en cuenta que desempeñan en ella los papeles de los pastores arcadios de Poussin, pastores que señalan las letras de su tumba a la majestuosa figura femenina que los mira. En la Arcadia uno no espera encontrar pastores que sepan leer, pero la Arcadia es, ante todo, ese «lugar distinto» virgiliano del que tenemos noticia —igual que las señoras que Reynolds retrata— por la lectura de los textos poéticos de la tradición clásica. Textos entre los que se encuentra, como vimos al comienzo del presente capítulo, el epitafio prometido a la tumba de Dafnis.

Enseñar a enseñar

Cuanto más vueltas le demos al problema de que la escritura se interpone entre nuestro mundo y la Arcadia, más nos daremos cuenta de que esa misma escritura que nos aleja del pasado muerto es también lo que lo mantiene vivo.

Parémonos a pensar un momento en los principales estudiosos que se encargaron de mostrar al mundo del siglo XX las complejidades del género pictórico del *ET IN ARCADIA EGO*. Por una parte tenemos a Anthony Blunt, cuya meticulosa labor sobre los cuadros de Poussin nos ha proporcionado los datos necesarios para acceder al imaginario artístico de las Arcadias del siglo XVII, lo que le valió convertirse en el historiador del arte por antonomasia de su generación, así como en responsable de la pinacoteca de la Corona británica (cargo, por cierto, que más tarde se descubrió que simultaneaba con el de agente doble de la Unión Soviética). Por otra parte tenemos a Erwin Panofsky, eminente crítico de la cultura y el arte afincado en los Estados Unidos, país donde, como Hermann Broch, recibió asilo político en la década de 1930, en el contexto de

la persecución de los judíos en la Alemania nazi. Uno de los ensayos clásicos de Panofsky indagaba, partiendo de un trabajo de Blunt sobre Poussin previo a la guerra, en la historia del *et in Arcadia ego* de Virgilio en adelante.

Blunt, coetáneo y amigo de Louis MacNeice, recibió su primera formación clásica en Marlborough. Ya antes pudimos ver el mordaz sarcasmo de MacNeice a propósito del modo en que allí enseñaban las lenguas latina y griega, y esa misma vena irreverente lo llevó a anotar en su diario —tras una visita escolar al Museo Británico— que había estado en la sala de Basas y había visto los *Phrigaleian marbles*. [3] A largo de su vida, MacNeice siguió inspirándose ampliamente para su poesía en temas clásicos, al tiempo que profundizaba en inquietudes relativas a la Historia del Arte que siguió compartiendo con Blunt; es, de hecho, precisamente de las cuestiones que en este capítulo abordamos de las que tratan piezas como la sardónica «Pindar is Dead» [‘Píndaro ha muerto’], donde MacNeice ve a este poeta, el más difícil de cuantos Grecia tuvo, insoslayablemente anulado por el sórdido griterío de la vida moderna:

There are hikers on the roads
—Pindar is dead—
The petrol pumps are doing a roaring business…

[«Hay excursionistas por los caminos
—Píndaro ha muerto—,
las gasolineras son un negocio increíble…»].

También el edulcorado poema «Poussin», en el que las nubes del pintor son *like golden tea* (‘como té *golden*’), y por supuesto la «Eclogue by a five-barred gate» [‘Égloga ante una puerta que obstruye el camino’], donde quien guarda la puerta a la que alude el título es nada menos que la Muerte, quien dice a dos perplejos pastores:

There is no way here, shepherds, read the wooden sign,
Your road is a blind road, all this land is mine…

[«Aquí acaba el camino, pastores, leed esta señal de madera. Estáis en un callejón sin salida, toda esta tierra es mía…»].

En su obra MacNeice desprecia, es cierto, su educación clásica; en la medida, sin embargo, en que deplora el mundo contemporáneo —en el que dicha educación no halla cabida—, también está tachando a dicho mundo de bárbaro y repugnante por no reservar un hueco a esa misma herencia clásica recibida (paradoja de la que el poeta se da perfecta cuenta); y esto lo hace, por si fuera poco, valiéndose de términos que reviven directamente las formas clásicas del lamento ante el mundo. A este poeta el mundo se le antoja «embasurado» de ruinas, fragmentos y cacharrería clásica, pero también entiende que él está programado para que así se le aparezca, y que lo mismo rige para cualquier otra persona occidental cultivada, quien sin duda sabrá que el trasfondo del pasado cultural es lo único que puede proporcionar un marco en el que ubicarse y reconocerse. Pues bien: sendas versiones de esta misma enseñanza llevan implícitas los derroches de conocimiento que Blunt y Panofsky realizaron en sus investigaciones sobre el *et in Arcadia ego*.

Panofsky, quien también se educó en el estudio del mundo clásico —en una tradición alemana aún más venerable que la de Blunt y MacNeice—, nos ofrece una sutil descripción del típico maestro de escuela de su época, al que caracteriza como «un hombre con muchas carencias, ora pomposo, ora tímido, a menudo descuidado en su aspecto, y felizmente ignorante de la psicología juvenil». De quien le enseñó latín se limita a decir que era un especialista de primera en los discursos de Cicerón, pero de su profesor de griego sí cuenta algo más: era un «pedante encantador» que en una ocasión, disculpándose por no haber reparado en una coma mal puesta en un pasaje de Platón que los alumnos traducían, dijo a estos, que tenían quince años: «Es culpa mía, y eso que hace veinte años escribí un artículo sobre esta misma coma; ahora tenemos que volver a empezar la traducción de cero». Esta anécdota se mantuvo viva en la memoria de Panofsky, quien la ha acabado convirtiendo en una historia sobre sí mismo, pues nos invita a mirar dentro de nosotros, a sopesar tanto nuestro amor escrupuloso por el conocimiento como nuestra tontuna pedantesca: a discernir en qué

punto estamos.

En términos más generales, se trata de un recordatorio de que los profesores enseñan a sus alumnos de la misma forma como ellos aprenden, independientemente de que luego los alumnos opten por imitar, modificar o rechazar el modelo recibido. Panofsky nos revela, en efecto, que no es sino el proceso de aprendizaje lo que los alumnos aprenden. Y lo mismo Blunt que MacNeice o Panofsky eran perfectamente conscientes, aunque de maneras muy distintas, del papel enormemente complejo e influyente que siguió desempeñando en su obra y en su pensamiento el modo en que, en su día, se les había introducido a ellos en el estudio del mundo clásico.

Breve encuentro

Estudiar el mundo clásico nunca será una actividad inerte, por mucho que se califique de «muertas» a las lenguas antiguas y a las culturas que las hablaron, pues la cultura occidental depende a tal extremo de siglos de exploración del legado del mundo clásico, que este se halla, por así decir, en las raíces mismas de prácticamente cuanto hoy podemos decir, ver o pensar. El *ET IN ARCADIA EGO* constituye, como el lector sin duda ya habrá asimilado, un adagio a la espera de que lo dotemos de sentido, de que lo reubiquemos con respecto a nosotros mismos. Tal vez se trate de un mensaje funesto, tal vez resulte, por el contrario un consuelo, quizás esconda una promesa de felicidad —poder repetir sus palabras comprendiéndolas—, o acaso sea un aliciente para seguir reflexionando sobre la vida del pasado en el presente, sobre la vida actual en el pasado.

Esperamos, eso sí, haber sabido transmitir con estas páginas lo difícil que sería para el arte, la literatura y la filosofía de Occidente —así como para el resto de nuestra herencia cultural— hablar a nuestras vidas sin, al menos, una *Introducción al mundo clásico*.

El friso del templo de Apolo de Basas



La escena de Heracles luchando con la amazona reina ocupa el centro del lado corto que aquí vemos a la izquierda. Esta pieza del friso corrido caía exactamente sobre la única columna exenta del habitáculo, la del capitel corintio. Los visitantes la veían ante sí tras acceder por la puerta principal, [1] que aquí quedaría a la derecha.

La amazonomaquia se prolonga, según esta disposición de las piezas, en ambos sentidos desde la escena de Heracles. Llega, a nuestra derecha del héroe, hasta la primera pieza del lado largo que aquí vemos arriba, y hacia nuestra izquierda del héroe, hasta la última pieza del lado largo que aquí vemos abajo.





La lapitocentauromaquia ocupa el resto del lado largo que aquí vemos arriba, y salvo por la última pieza, todo el lado corto que vemos a la derecha, que quedaba sobre la cabeza del visitante al entrar, se hacía visible al salir del habitáculo.

Apolo y Ártemis entran en acción, desde su carro, en la pieza inferior del lado corto que aquí vemos a la izquierda; parece que nos invitaran a recorrer con la mirada, de derecha a izquierda, el lado largo que vemos abajo. También separan las dos historias míticas, que, sin embargo, en el extremo opuesto –arriba a la izquierda– sencillamente se yuxtaponen. Recordemos, si Apolo nos parece «arrinconado» en su propio templo, que su gran estatua acechaba en la esquina opuesta del habitáculo, pasado el plano vertical del friso (en el punto ⊗).

[2]





Este esquema rectangular muestra, ordenadas, las 23 piezas que integraban el friso rectangular corrido que había sobre las columnas del habitáculo central del templo de Apolo de Basas, y cuyo significado se trata con detalle en el séptimo capítulo. El orden de reconstrucción de las piezas es el de la sala de Basas del Museo Británico.

Este dibujo se basa en el de Brian C. Madigan, *The Temple of Apollo Bassitas, Volume* II (Princeton, 1992), si bien su colocación de las piezas —concebida con Frederick A. Cooper— es muy diferente. Su solución al «rompecabezas» que supone el friso se puso a prueba en un congreso especial celebrado en el Museo Británico en 1991.

Cronología

c. 800 – 500 a. C.	GRECIA ARCAICA
c. 800 – 700	Épica homérica: *Ilíada* y *Odisea*
Construcción del primer templo de Zeus en Olimpia	
c. 776	Primeros Juegos Olímpicos
c. 600 – 550	Poemas líricos de Safo y Alceo
c. 500 – 300 a. C.	GRECIA CLÁSICA
c. 500 – 31 a. C.	ROMA REPUBLICANA
c. 500 – 450	Guerras Médicas entre griegos y persas
490	Victoria griega sobre los persas en la batalla de Maratón
c. 450 – 400	Democracia ateniense radical
	Tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides
	Historia de Heródoto
	Construcción del Partenón en la Acrópolis de Atenas
	Filosofía de Demócrito
c. 430 – 400	Guerra del Peloponeso entre Atenas y Esparta
	Historia de la Guerra del Peloponeso de Tucídides
	Comedias de Aristófanes
	Construcción del templo de Apolo Epicurio en Basas
399	Muerte de Sócrates
c. 380 – 350	Diálogos filosóficos de Platón en la Academia
c. 335 – 322	Obras filosóficas de Aristóteles
336 – 323	Expansión imperial macedonia, con

	Alejandro Magno, desde Grecia hasta India
c. 320 – 270	Comedias de Menandro
	Filosofía de Epicuro
c. 200 – 150	Conquista romana del mundo griego
	Comedias de Plauto
	Historia de Roma de Polibio
c. 60 – 55	Poesía amorosa de Catulo
	La naturaleza de las cosas de Lucrecio
44	Asesinato del dictador Julio César
43	Asesinato legalizado de Cicerón
c. 40 – 35	Poesía elegíaca de Galo
	Bucólicas de Virgilio
	Sobre la agricultura de Varrón
31 a. C. - 14 d. C.	REINADO DE AUGUSTO
31 a. C. - *c.* 500 d. C.	ROMA IMPERIAL
31	Derrota de Antonio y Cleopatra ante Octaviano
c. 31 – 17 d. C.	*Historia de Roma* de Tito Livio
27 – 23	«Restauración» por parte de Augusto de la República (= su principado)
23	*Odas* de Horacio
c. 20	*Sobre la arquitectura* de Vitruvio
19	Muerte de Virgilio y publicación de su *Eneida* (inconclusa)
c. 12	Segundo libro de las *Epístolas* de Horacio
c. 1 – 17 d. C.	*Metamorfosis* y *Fastos* de Ovidio
100 – 120	Obras históricas de Tácito
	Sátiras de Juvenal
122 – 128	Construcción del Muro de Adriano
c. 160	*Descripción de Grecia* de Pausanias
c. 500 – 600	HUNDIMIENTO DEL IMPERIO ROMANO OCCIDENTAL
c. 1300 – 1600	RENACIMIENTO
c. 1300 – 1315	*Divina comedia*, poema épico de Dante Alighieri
1502	*La Arcadia*, poema idílico de

	Jacopo Sannazaro
1592	*La Arcadia*, secuencia de sonetos de Philip Sidney
1599	Estreno del *Julio César* de Shakespeare
SIGLO XVII	
1600 – 1669	Vida del papa Clemente IX (papa entre 1667 y 1669)
1638 – 1640	*Los pastores de la Arcadia* de Nicolas Poussin
SIGLO XVIII	
1748	Redescubrimiento de Pompeya
1753	Fundación del Museo Británico
1765	Redescubrimiento de Basas (Joachim Bocher)
1768	Fundación de la Royal Academy (Joshua Reynolds)
1769	Retrato de las señoras Bouverie y Crewe (Reynolds)
1770	Nombramiento del Dr. Johnson como profesor en la Royal Academy
1768 – 1788	Viajes italianos —y *Viaje a Italia*— de Goethe
1783	Reconocimiento de la independencia de los Estados Unidos de América
1789	Revolución francesa
1795	*Elegías romanas* de Goethe
c. 1750 – 1820	George Washington, Thomas Jefferson y los llamados «Padres Fundadores» establecen los Estados Unidos de América
SIGLO XIX	
c. 1800 – 1829	Guerras napoleónicas y Guerra de la Independencia griega contra Turquía Poesía de John Keats Poesía de Lord Byron
1806	Visita a Basas de Edward Dodwell
1811	Excavación y traslado a Múnich de las esculturas del templo de Afaya, en Egina Extracción del Partenón y traslado al Museo Británico de los mármoles de Elgin

1811 – 1815	Excavación del templo de Basas (C. R. Cockerell y amigos) Traslado del friso al Museo Británico (visto bueno de Benjamin Haydon)
1829	«To Helen» [‘A Helena’], poema de Edgar Allan Poe
1847	Primera edición del *The Child’s Latin Primer*, manual elemental de latín de Kennedy
1848	«Modern Greece» [‘Grecia moderna’], texto de Thomas De Quincey Visita a Basas de Edward Lear
1859	Instalación de *El templo de Apolo de Basas* de Edward Lear en el Fitzwilliam Museum
1840 – 1880	Redacción y publicación de las obras políticas de Marx
c. 1870 – 1880	Excavaciones de Heinrich Schliemann (descubrimiento de los yacimientos de Troya y Micenas)
1872 – 1879	Filosofía y teoría de la tragedia de Friedrich Nietzsche
1880	*Ben-Hur* de Lew Wallace
1890	Visita a Basas de J. G. Frazer
1898	*Pausanias* de J. G. Frazer
1896 – 1909	*Cults of the Greek States* [‘Cultos de las polis griegas’] de Lewis Farnell
c. 1897 – 1939	Obras psicoanalíticas de Sigmund Freud
SIGLO XX	
1910 – 1915	*La rama dorada* de J. G. Frazer (edición de doce volúmenes)
1922 – 1943	Régimen fascista de Mussolini en Italia
1929	*Fastos* de J. G. Frazer
1933	Exilio a los Estados Unidos de Erwin Panofsky huyendo de los nazis *In the Mountains of Greece* [‘En las montañas de Grecia’] de H. D. Kitto
1934	*Cleopatra* de Claudette Colbert *Yo, Claudio* y *Claudio el dios y*

	su esposa Mesalina de Robert Graves
1936	Ensayo de Erwin Panofsky sobre el *et in Arcadia ego*
1938	Ensayo de Anthony Blunt sobre el *ET* IN *ARCADIA* EGO de Poussin
c. 1925 – 1960	Poesía de Louis MacNeice
	La tierra baldía de T. S. Eliot
1945	*La muerte de Virgilio* de Hermann Broch
	Retorno a Brideshead de Evelyn Waugh
1951	*Los griegos y lo irracional* de E. R. Dodds
1954	*How to be Topp* [‘Cómo ser extupendo’ (*sic*)] de Geoffrey Willans y Ronald Searle
1956	*El último vino* de Mary Renault
1958	*Down with Skool*! [‘¡Fuera el colejio!’ (*sic*)] de Geoffrey Willans y Ronald Searle
	El rey debe morir de Mary Renault
1959	Estreno de *Ben-Hur*, con Charlton Heston
1962	Estreno de *Cleopatra*, con Elizabeth Taylor
	El toro del mar de Mary Renault
1964	*Astérix gladiador* de R. Goscinny y A. Uderzo
1972	*Come Like Shadows* [‘Ven como las sombras’] de Simon Raven
1980	*El nombre de la rosa* de Umberto Eco
1981	*Tragedy and Civilisation: An Interpretation of Sophocles* [‘Tragedia y civilización: una interpretación de Sófocles’] de Charles Segal
1987	Instalación de una carpa protectora

	en torno al templo de Apolo de Basas
1991	Congreso en el Museo Británico para poner a prueba la reordenación de Frederick A. Cooper y Brian C. Madigan del friso de Basas
1994	*The Pan Principle* ['El principio Pan'] de Fiona Pitt-Kethley
1995	*El mundo clásico: una breve introducción*

Obras citadas

2. Sobre el terreno

Thomas De Quincey, «Modern Greece»: *Collected Works* (2.ª ed., Edimburgo, 1863), vol. 13, 288. Lord Byron, «John Keats, who was kill'd off by one critique…»: *Don Juan*, canto XI, estrofa LX. *Id.*, But who, of all the plunderers…: *Childe Harold's Pilgrimage*, canto II, estrofa XI. Horacio y la conquista de Grecia: *Epístolas* II, 1, 156 (citado según la trad. esp. de Horacio Silvestre, Madrid, Cátedra, 2003).

3. Estar allí

H. D. F. Kitto, *In the Mountains of Greece* (Londres, 1933), 60, 92. Simon Raven, *Come Like Shadows* (Londres, 1972), 180 – 183.

Guías turísticas: *Essential Mainland Greece* (Basingstoke, 1994); *Thomas Cook's Traveller's Mainland Greece, including Athens* (Basingstoke, 1995); *Visitor's Guide. Greece* (Ashbourne, 1994); *Greece. The Rough Guide* (Londres, 1995). Virgilio, *varium et mutabile semper femina: Eneida* IV, 569 (citado según la trad. esp. de Rafael Fontán Barreiro, Madrid, Alianza, 2012).

4. Guía en mano

Pausanias (descripción de Basas): *Descripción de Grecia* VIII, 41, 7 — 8 (citado según la trad. esp. de María Cruz Herrero Ingelmo, libros VII-X, Madrid, Gredos, 1994).

Descripciones de la peste: Tucídides, *Historia de la Guerra del Peloponeso* II, 47 — 54 (citado según la trad. esp. de Antonio Guzmán Guerra, Madrid, Alianza, 2014); Lucrecio, *La naturaleza de las cosas* VI, 1138 — 1286 (trad. esp. de Miguel Castillo Bejarano, Madrid, Alianza, 2013).

El fragmento de Galo, papiro hallado en Qasr Ibrim en 1978: R. D. Anderson, Peter J. Parsons y Robin G. M. Nisbet, «Elegiacs by Gallus from Qasr Ibrîm», *Journal of Roman Studies*, 69 (1979), 125 — 155.

Juvenal: «¿Qué barrio no tiene en abundancia sus personas serias…?»: *Sátiras* II, 8 — 13 (citado según la trad. esp. de Francisco Socas, Madrid, Alianza, 2010). Robert Graves: *Yo, Claudio* y *Claudio el dios y su esposa Mesalina* (trads. esps. de Floreal Mazía, Madrid, Alianza, 2012 y 2008, respectivamente). Umberto Eco, *El nombre de la rosa* (trad. esp. de Ricardo Pochtar Brofman, Barcelona, Círculo de Lectores, 2013).

5. Bajo la superficie

Estimaciones sobre el transporte: Moses I. Finley, *The Ancient Economy* (Londres, 1973), 126 [trad. esp. de Juan José Utrilla, *La economía en la Antigüedad*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1975; téngase en cuenta también, del mismo autor, *La Grecia antigua: economía y sociedad*, trad. esp. de Teresa Sempere, Barcelona, Crítica, 2000]. Varrón, *instrumenti genus vocale, Sobre la agricultura* I, 17, 1.

Estimaciones sobre los esclavos: Paul Cartledge, *The Greeks* (Oxford, 1993), 135 y sigs. [trad. esp. de Mercedes García Garmilla, *Los griegos*, Barcelona, 2007]; P. A. Brunt, *Italian Manpower* (Oxford, 1971), 124 y sigs.

6. Grandes teorías

Tácito y la forma de *scapula* («omóplato») de Britania: *Agrícola* 10, 3 (trad. esp. de J. M. Requejo, Madrid, Gredos, 1999). Virgilio, Eneas y la rama dorada: *Eneida* VI, 146 – 147 (citado según la trad. esp. de Rafael Fontán Barreiro, Madrid, Alianza, 2012).

7. El arte de la reconstrucción

Reacciones al friso: Edward Dodwell, *A Classical and Topographical Tour through Greece* (Londres, 1819), 387; M. Robertson, *El arte griego: introducción a su historia* (trad. esp. de María Castro Chicharro, Madrid, Alianza, 2010); Benjamin Robert Haydon, citado en J. G. Frazer, *Pausanias' Description of Greece* (Londres, 1898), IV, 401.

8. El mayor espectáculo del mundo

La descripción de Basas de Charles Segal: *Tragedy and Civilisation: An Interpretation of Sophocles* (Harvard, 1981) [téngase en cuenta, del mismo autor, *El mundo trágico de Sófocles*, trad. esp. de Albino Santos Mosquera, Madrid, Gredos, 2012]. E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional* (trad. esp. de María Araújo Fernández, Madrid, Alianza, 2014). El tratado de Aristóteles sobre la tragedia: *Poética* (trad. esp. de Alicia Villar Lecumberri, Madrid, Alianza, 2013). Tucídides, *Historia de la Guerra del Peloponeso* II, 63 y 62 (trad. esp. de Antonio Guzmán Guerra, Madrid, Alianza, 2014). Mary Renault, *El último vino* (Barcelona, Caralt, 1986). Las ideas del Sócrates platónico sobre la tiranía: *La república* VIII, 565d (trad. esp. de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano, Madrid, Alianza, 2013). Edgar Allan Poe, «To Helen», en *Collected Works* (ed. T. O. Babbott, Cambridge, Mass., 1969), I, 163 – 171.

9. Imaginemos que…

El relato de Heródoto sobre la ayuda de Pan a los atenienses: *Historia*, VI, 105 – 106 (trad. esp. de Carlos Schrader, Madrid, Gredos, 1981). La versión griega posterior de esta historia con detalles sobre Maratón: Luciano, «Sobre un error cometido al saludar» (*pro lapso inter salutandum*), en el vol. III de las obras del autor en Alma Mater (Madrid, 2000), trad. esp. de Montserrat Jufresa, Francesca Mestre y Pilar Gómez. Polibio, *Historia de Roma*, IV, 20 – 21 (trad. esp. de José María Candau Morón, Madrid, Alianza, 2008). Louis MacNeice, «An Eclogue for Christmas», en *Collected Poems*, ed. E. R. Dodds (Londres, 1966), 33. Horacio, Pan y su lugar de retiro arcadio: *Odas*, I, 17 (trad. esp. de Vicente Cristóbal, Madrid, Alianza, 2012). Fiona Pitt-Kethley, *The Pan Principle* (Londres, 1994), 28. Jacopo Sannazaro, *La Arcadia* (trad. esp. de Julio Martínez, Madrid, Cátedra, 1993). Philip Sidney, *The Countess of Pembroke's Arcadia*, ed. Maurice Evans (Harmondsworth, 1977). Hermann Broch, *La muerte de Virgilio* (trad. esp. de José María Ripalda, Madrid, Alianza, 2013). Lew Wallace, *Ben-Hur* (trad. esp. de Manuel Serrat Crespo, Barcelona, Edhasa, 2012). Mary Renault, *El rey debe morir. El toro del mar* (trad. esp. de Antonio Desmonts y Julián Ruiz, Barcelona, Edhasa, 2007). R. Goscinny y A. Uderzo, *Astérix Gladiateur* (París, 1964). Geoffrey Willans y Ronald Searle, *Down with Skook*! (Londres, 1958) y *How to be Topp* (Londres, 1954). Louis MacNeice, «Autumn Journal», XIII, en *Collected Poems*, 125.

10. ET IN ARCADIA EGO

El epitafio de Virgilio a Dafnis: *Bucólicas*, V, 43 – 44 (citado según la trad. esp. de Bartolomé Segura Ramos, Madrid, Alianza, 2004). Las *Römische Elegien* 'Elegías romanas' (1795) y las *Italienische Reisen* 'Viajes italianos' o 'Viaje a Italia' (1816 – 1817) de J. Wolfgang von Goethe: véase Humphry Trevelyan, *Goethe and the Greeks* (Cambridge, 1981). Evelyn Waugh, *Brideshead Revisited* (Harmondsworth, 1945), 43 y 34 [trad. esp. de Caroline Phipps, *Retorno a Brideshead*, Barcelona, Tusquets, 2008]. T. S. Eliot, *La*

tierra baldía (trad. esp. de José María Valverde en *Poesías reunidas 1909 – 1962*, Madrid, Alianza, 2006). Nicolas Poussin, *Los pastores de la Arcadia*, dibujo tomado de A. Blunt, *Art and Architecture in France 1500 – 1700* (Harmondsworth, 1953), lámina 131(B). Reynolds, Johnson y la anécdota del rey Jorge III: C. R. Leslie y Tom Taylor, *Life and Times of Sir Joshua Reynolds* (Londres, 1865), I, 325; véase también Erwin Panofsky, «"Et in Arcadia ego": Poussin and the Elegiac Tradition», en *Meaning in the Visual Arts* (Nueva York, 1955), 295 – 320 [trad. esp. de Nicanor Ancochea Millet, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 2014]. Anthony Blunt, «Poussin's "Et in Arcadia ego"», *Art Bulletin*, 20 (1938), 96 y sigs. Louis MacNeice, «Pindar is Dead», «Poussin», «Eclogue by a five-barred gate (Death and Two Shepherds)», en *Collected Poems*, 79, 4 y 37.

Bibliografía adicional

1. La visita

Museo Británico: Ian Jenkins, *Archaeologists and Aesthetes: In the Sculpture Galleries of the British Museum 1800 – 1939* (Londres, 1992); Lucilla Burn, *The British Museum Book of Greek and Roman Art* (Londres, 1991).

Herencia cultural: Graeme W. Clarke (ed.), *Rediscovering Hellenism* (Cambridge, 1989); Carol G. Thomas (ed.), *Paths from Ancient Greece* (Leiden, 1988); Alain Schnapp, *The Discovery of the Past: The Origins of Archaeology* (Londres, 1996).

2. Sobre el terreno

Redescubrimiento: Fani-Maria Tsigakou, *Redescubrimiento de Grecia: viajeros y pintores del Romanticismo* (trad. esp. de Hernán Sabaté Vargas, 2.ª ed., Barcelona, 1994); Roland y Françoise Etienne, *La antigua Grecia: historia de la arqueología helenística* (trad. esp. de Francisco Rodríguez de Lacea, Barcelona, 1998); Claude Moatti, *En busca de la antigua Roma* (trad. esp. de Irene Echevarría, Madrid, s. a.); Robert Etienne, *Pompeya: la ciudad bajo las cenizas* (trad. esp. de María Osorio Pitarch, Madrid, 1990).

Keats: Martin Aske, *Keats and Hellenism* (Cambridge, 1985).

3. Estar allí

Turismo: Robert Eisner, *Travelers to an Antique Land. The History and Literature of Travel to Greece* (Michigan, 1991); Helen Angelomatis-Tsougarakis, *The Eve of the Greek Revival. British Travellers' Perceptions of Early Nineteenth-Century Greece* (Londres, 1990); S. Zinovieff, «Hunters and Hunted: *Kamaki* and the Ambiguities of Predation in a Greek Town», en Peter Loizos y Evthumios Papataxiarchis (eds.), *Contested Identities: Gender and Kinship in Modern Greece* (Princeton, 1993).

El otro: Edith Hall, *Inventing the Barbarian* (Oxford, 1989).

Multiculturalismo: G. Karl Galinsky, *Classical and Modern Interactions* (Texas, 1993).

Género: David M. Halperin, John J. Winkleer y Froma I. Zeitlin (eds.), *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World* (Princeton, 1990); A. Richlin (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome* (Oxford, 1992); Robert Aldrich, *The Seduction of the Mediterranean: Writing, Art and Homosexual Fantasy* (Londres, 1993); Nancy S. Rabinowitz y Amy Richlin (eds.), *Feminist Theory and the Classics* (Londres, 1993).

4. Guía en mano

Pausanias: Jas Elsner, *Art and the Roman Viewer* (Cambridge, 1995), capítulo cuarto.

Textos antiguos: L. D. Reynolds y N. G. Wilson, *Copistas y filólogos: las vías de transmisión de las literaturas griega y latina* (trad. esp. de Manuel Sánchez Mariana, 2.ª ed., Madrid, 1995).

Schliemann: William M. Calder y David A. Traill (eds.), *Myth, Scandal, and History: The Heinrich Schliemann Controversy* (Detroit, 1986).

5. Bajo la superficie

Esclavitud: Keith Bradley, *Esclavitud y sociedad en Roma* (trad. esp. de Fina Marfà Pagès, Barcelona, 1998).

Prospecciones arqueológicas: Susana E. Alcock, *Graecia Capta* (Cambridge, 1993).

Arqueología: Ian Morris (ed.), *Classical Greece. Ancient Histories and Modern Archaeologies* (Cambridge, 1994).

Historia: Paul Cartledge (ed.), *The Cambridge Illustrated History of Ancient Greece* (Cambridge, 1998).

6. Grandes teorías

Ediciones de textos clásicos: E. J. Kenney, *The Classical Text* (Berkeley, 1974).

Shakespeare: Charles y Michelle Martindale, *Shakespeare and the Uses of Antiquity* (Londres, 1994).

Renacimiento: Isabel Rivers, *Classical and Christian Ideas in English Renaissance Poetry* (Londres, 1994).

J. G. Frazer: Robert Fraser, *The Making of the* Golden Bough: *The Origins and Growth of an Argument* (Basingstoke, 1990).

Freud: S. Freud, *Art and Literature* (Harmondsworth, 1985) [*cf. id., Psicoanálisis del arte* (trad. esp. de Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, 2013)].

Política: George E. McCarthy (ed.), *Dialectics and Decadence. Echoes of Antiquity in Marx and Nietzsche* (Londres, 1994).

7. El arte de la reconstrucción

Basas: Charles R. Cockerell, *The Temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae near Phigaleia in Arcadia* (Londres, 1860).

Templos y religión: Louise Bruit Zaidman y Pauline Schmitt Pantel, *La religión griega en la polis de la época clásica* (trad. esp. de María de Fátima Díez Platas, Madrid, 2002); Pat E. Easterling y John V. Muir (eds.), *Greek Religion and Society* (Cambridge,

1985); Ken Dowden, *Religion and the Romans* (Bristol, 1992).

Mito: Richard L. Gordon (ed.), *Myth, Religion and Society* (Cambridge, 1981); Richard Buxton, *Imaginary Greece* (Cambridge, 1994) [*cf. id., Todos los dioses de Grecia* (trad. esp. de Miguel Ángel Coll Rodríguez, Madrid, 2004)]; J. P. Vernant, *El universo, los dioses, los hombres: el relato de los mitos griegos* (trad. esp. de Joaquín Jordá, Barcelona, 4.ª ed., 2009).

Arte: Robert M. Cook, *Greek Art* (Harmondsworth, 1972); Paul Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes* (trad. esp. de Pablo Diener Ojeda, Madrid, 5.ª ed., 1992).

8. El mayor espectáculo del mundo

Thomas Jefferson y George Washington: Carl J. Richard, *The Founders and the Classics: Greece, Rome and the American Enlightenment* (Harvard, 1994), 54, 71 y sigs.

Tragedia: Simon Goldhill, *Reading Greek Tragedy* (Cambridge, 1986).

Sócrates: Barry S. Gower y Michael C. Stokes (eds.), *Socratic Questions: The Philosophy of Socrates and its Significance* (Londres, 1992).

Aristóteles: G. E. R. Lloyd, *Aristotle: The Growth and Structure of his Thought* (Cambridge, 1969).

Historia: Paul Cartledge, *Los griegos* (trad. esp. de Mercedes García Garmilla, Barcelona, 2007); Fergus Millar y Erich Segal (eds.), *Caesar Augustus: Seven Aspects* (Oxford, 1984).

Gladiadores: Carlin A. Barton, *The Sorrows of the Ancient Romans: The Gladiator and the Monster* (Princeton, 1933).

Fascismo: Alec Scobie, *Hitler's State Architecture: The Impact of Classical Antiquity* (Pennsylvania, 1990).

Estados Unidos de América: William L. Vance, *America's Rome* (New Haven, 1989); Eric Havelock, «Plato and the American Constitution», *Harvard Studies in Classical Philology*, 93 (1990), 1 y sigs.

9. Imaginemos que…

Juegos Olímpicos: M. I. Finley y H. W. Pleket, *The Olympic Games: The First Thousand Years* (Edimburgo, 1976).

Pan: Philippe Borgeaud, *The Cult of Pan in Ancient Greece* (Chicago, 1988).

Arcadias: T. G. Rosenmeyer, *The Great Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric* (California, 1969).

Virgilio: Paul Alpers, *The Singer of the Eclogues: A Study of Virgilian Pastoral* (Berkeley, 1979); Viktor Pöschl, *The Art of Virgil. Image and Symbol in the Aeneid* (Michigan, 1970).

Antigüedad tardía: Gillian Clark, *Women in Late Antiquity: Pagan and Christian Lifestyles* (Oxford, 1993).

Cine y ficción: William Golding, *La lengua oculta* (trad. esp. de Fernando Santos Fontenla, Madrid, 1997); D. Mayer, *Playing Out the Empire: Ben-Hur and Other Toga Plays and Films* (Oxford, 1994); Maria Wyke, *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema, and History* (Londres, 1997); Mary Hamer, *Signs of Cleopatra: History, Politics, Representation* (Londres, 1993); Lindsey Davis, *La plata de Britania* (trad. esp. de Horacio González Trejo, 2.ª ed., 2012, Barcelona) y sus otras novelas del investigador Marco Didio Falco.

Educación: Christopher Stray, *Classics Transformed: Schools, Universities, and Society in England, 1830 – 1960* (Oxford, 1991).

MacNeice: John Stallworthy, *Louis MacNeice* (Londres, 1995).

10. ET IN ARCADIA EGO

Neoclasicismo: David Irwin, *NeoClassicism* (Londres, 1997).

El mundo pastoril: William Empson, *Some Versions of Pastoral* (Londres, 1950).

El estudio del mundo clásico y sus cultores: Mary Beard, *The Invention of Jane Harrison* (Cambridge, Mass., 2000); E. R. Dodds, *Missing Persons: An Autobiography* (Oxford, 1977); K. J. Dover,

Marginal Comment (Londres, 1994); Richard Jenkins, *The Victorians and Ancient Greece* (Oxford, 1980); Jon Stallworthy, *Louis MacNeice* (Londres, 1995).

Índice de imágenes

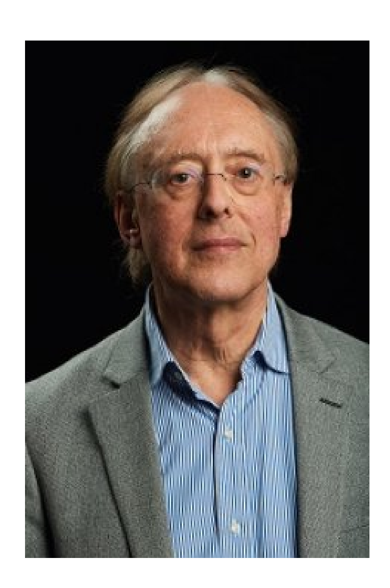
13. **Collar broncíneo de esclavo** hallado al cuello de un esqueleto en Roma.
14. **Mapa de distribución de las ciudades de la zona norte del Imperio romano**. Tomado de S. E. Alcock, *Graecia Capta. The Landscapes of Roman Greece* (Cambridge University Press, 1993), quien sigue a N. J. G. Pound, *An Historical Geography of Europe, 450 BC-AD 1330* (Cambridge University Press, 1973).
15. **Aparato crítico. D. L. Page**, *Aeschyli Tragoediae* (Oxford, 1972).
16. **Planta del templo de Basas**.
17. **Reconstrucción de una metopa del templo de Basas**.
18. **Interior del templo de Basas (reconstrucción)**. C. R. Cockerell, *The Temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae near Phigaleia in Arcadia* (Londres, 1860).
19. **Esquema métrico lírico**.
20. **Friso de Basas: Apolo y Ártemis** (BM 523). Cortesía del Museo Británico.
21. **Friso de Basas: Heracles y una amazona** (BM 451). Cortesía del Museo Británico.
22. **Cartel de una producción de 1901 de la obra teatral** *Ben-Hur*. Cortesía de la Wheeler Opera House.
23. **«Y al preguntarle el supino de** *confiteor*, el tonto no se lo sabía». G. Willams y R. Searle, *Down with Skool*! (Pavillion Books, Londres, 1958).
24. **Kennedy y el gerundio. G. Willams y R. Searle**, *How to be Topp* (Hodder and Stoughton, Londres, 1954).
25. **Versos mnemotécnicos de Kennedy. B. H. Kennedy**, *The Revised Latin Primer* (Longman, Londres, 1962).
26. **Quentin Blake, cubierta de E. Waugh**, *Brideshead Revisited* (Harmondsworth, 1951). Cortesía de Mr. Quentin Blake.
27. **N. Poussin**, *Los pastores de la Arcadia*, 1638 – 1640.
28. **Grabado del retrato —obra de Reynolds— de las señoras Bouverie y Crewe**. Cortesía del Fitzwilliam Museum, Cambridge.



Mary Beard (Much Wenlock, Reino Unido, 1955) está considerada hoy en día la más relevante e influyente especialista en los clásicos de la antigüedad, pero también una mujer de armas tomar.

Autora de obras de referencia como *El triunfo romano* o *Pompeya*, espléndidas monografías sobre el Partenón o el Coliseo, o una apasionante pesquisa sobre la pionera de los estudios clásicos Jane Harrison, es asimismo una persona con un impacto directo sobre la opinión pública a través de su columna en *The Times* y su seguidísimo (y a menudo tan divertido) blog en Internet, que ha dado origen ya a dos libros muy populares.

Catedrática de Clásicas en Cambridge, Beard, editora de temas clásicos del *Times Literary Supplement*, es a la vez una crítica temible, que te zarandea una traducción de Tucídides como un terrier a un conejo, despedaza (con extrema propiedad todo hay que decirlo) una biografía de Adriano o descalifica a un prestigioso —y algo pomposo— estudioso del mundo aqueménida sin que le tiemble el pulso. (Jacinto Antón - El País)



John Graham Wilmot Henderson es catedrático jubilado de Clásicas de la Universidad de Cambridge y miembro del King's College de Cambridge.

Henderson ha trabajado en la Facultad de Clásicas desde 1975, como profesor adjunto (1975-1978), profesor (1978-1996) y lector de literatura latina (1996-2003). En 2003 se le concedió una cátedra personal de Clásicas. Tras su jubilación, tiene el estatus de profesor emérito de Clásicas.

Sus publicaciones incluyen colaboraciones con Mary Beard, su colega de Cambridge.

Notas

[1] En el inglés original, el título de este apartado (*Power to the people*) probablemente aluda a la canción que John Lennon lanzó como *single* en el Reino Unido en 1971 (*N. del T.).* < <

[2] En el inglés original, el título de este apartado (*Sex and Sensibility*) probablemente aluda a una novela de Jane Austen publicada en Londres en 1811, y actualmente disponible en varias traducciones españolas bajo títulos como *Sensatez y sentimiento*, *Juicio y sentimiento* o, quizás el más extendido, *Sentido y sensibilidad* (*N. del T.).* <<

[3] Es un juego de palabras difícilmente traducible: la expresión inglesa *Phigaleian marbles* significa 'mármoles figalios' o 'de Figalia', pero *frig* tiene en inglés un sentido análogo al que en México tiene «coger» o en España «follar». Escribir, por tanto, en el diario que se ha ido a ver con el colegio no los *Phigaleian* sino los *Phrigaleian marbles* —*ph* y *f* en inglés suenan igual— equivaldría a decir que ese día el profesor ha explicado unas poesías de pastores «cagadios», o que Henry Purcell escribió la música de *Dildo y Enemas* (*N. del T.).* < <